

Fabiana Feronha Wielewicki

Entre o lugar e a imagem: um percurso ficcional



Orientador
Prof. Doutor Paulo Bernardino Bastos

Tese de Doutoramento em Arte e Design
apresentada à Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto

Junho 2017

Entre o lugar e a imagem: um percurso ficcional

Fabiana Feronha Wielewicki

Tese de Doutoramento em Arte e Design

Apresentada à Faculdade de Belas Artes do Porto

Orientador: Prof. Doutor Paulo Bernardino Bastos

Com o apoio de uma bolsa de investigação da



Quando um artista dá um depoimento sobre seu próprio trabalho, não necessariamente é a mesma pessoa que fez o trabalho. Há uma diferença muito grande entre a visão que eu mesmo às vezes tenho do trabalho, três, quatro anos depois de tê-lo feito. Matisse chegava mesmo a dizer que, para você fazer arte, você tem que saber tudo a respeito do próprio trabalho quando não está fazendo o trabalho e não saber nada a respeito do trabalho quando o está fazendo. Tenho um certo receio de que alguns depoimentos meus possam passar como se fossem trabalhos, tenho até a consciência de que falar sobre o trabalho é uma coisa tão diferente do trabalho que eu poderia dizer que é uma outra vertente do trabalho.

(Waltercio Caldas)

Resumo e Palavras-chave

Esta investigação teórico-prática assume como território de trabalho o campo das artes visuais, propondo ainda diálogos com os campos do cinema e da literatura. Ocupa-se do entrelaçamento entre as noções de *lugar e imagem* regulado por uma componente ficcional.

Ao longo do desenvolvimento dos projetos artísticos que integram a vertente prática desta investigação, foram se efetuando aproximações com obras de outros artistas, aqui analisadas, gerando deslocações e alargamentos de sentido no que se entende por *imagem*. O questionamento da experimentação prática permitiu identificar afinidades com os campos teóricos da arte, a filosofia e a antropologia, que compreendem a *imagem* e o *lugar* como conceitos abertos às tensões e contradições de seus próprios domínios. A articulação destes ao campo teórico sobre essas questões levou à conformação de um conceito operacional denominado *lugar-imagem*, que orientou as etapas de desenvolvimento do estudo no âmbito das componentes prática e teórica. Do tensionamento entre a ideia de imagem e a matéria feita imagem emergiu a ficção e, subsequentemente, a noção de *coeficiente ficcional* — que as concilia e, paradoxalmente, produz mais atrito.

Os capítulos deste estudo receberam os nomes dos lugares em Portugal onde se originaram os projetos artísticos que constituem a componente prática. Do Observatório e sua associação com uma obra literária e um filme veio a ideia da agregação de um componente ficcional ao lugar-imagem — e à produção de um projeto de mesmo nome. No Hotel Miradouro, a evocação de imagens cinematográficas projetadas em seu interior levou à realização do projeto

homónimo, composto por séries fotográficas e vídeos. O projeto *Depois de O Estado das Coisas* desenvolvido no Hotel Arribas confronta um lugar concreto e um lugar fílmico — a partir da obra de Wim Wenders realizada em 1982. A impossibilidade de encontro entre os dois lugares gerou imagens vagas, levemente distorcidas: imagens ruins. O Farol de Felgueiras serve de mote para a produção do projeto em vídeo que sinaliza o fim do percurso investigativo. Uma metáfora possível sobre a resistência da prática artística a um determinado enquadramento, à precisão de uma meta.

A metodologia empregada na vertente prática do estudo é apresentada nos itens ‘Notas de Produção’ de cada capítulo. E, suscitadas pelo desenvolvimento dos projetos, questões como o carácter ilusório do verismo fotográfico, a tensão entre fotografia e ficção — em que esta última pode configurar-se como estratégia para desestabilizar o que convencionalmente se refere como realismo na fotografia —, a ideia de desmaterialização da imagem, ou ainda a noção de imagem enquanto ruína, *terrain vague*, conformam uma tentativa de contribuir para a reflexão sobre a imagem e seu estatuto na contemporaneidade.

Palavras-chave

Prática artística, Imagem, Lugar, Ficção, Fotografia

Abstract and Keywords

A fictional path between place and image

This is a practice-based research in the field of visual arts that proposes a dialogue with cinema and literature. It deals with the interweaving of the notions of *place* and *image* pervaded by a fictional component.

Along the development of the artistic practice, associations were made with other artists' works, which allowed for dislocating and enlarging what is meant by 'image'. This critically reflective frame of enquiry led to pinpointing affinities within other theoretical fields such as art, philosophy, anthropology, in which 'image' and 'place' are seen as concepts liable to tensions and contradictions within their own domains. Their articulation led to creating an operative concept here called 'place-image', which guided further developments both in theory and practice. The tensions between the idea of image and imaged matter gave rise to fiction and the notion of fictional coefficient — which both reconciles them and, paradoxically, brings forth further friction.

In the present study, chapters were titled after the names of places in Portugal where the artistic projects were developed. Thus, the Observatory (chapter 1) and its association to a film and a literary work led to the idea of adding a fictional component to the place-image, resulting in the project *Observatory*. In the Miradouro Hotel (chapter 2), movie images projected around the rooms evoked the production of the namesake practical work, made up of videos and photographic series. The project *After The State of Things* was developed in the Arribas Hotel (chapter 3), engaging in confrontation a concrete place and a

film place — Wim Wenders' work was shot there in 1982. The impossibility of an encounter between the two places led to producing vague, slightly distorted images: poor images. Finally, the Felgueiras Lighthouse (chapter 4) was the location of a video production that signals the end of the investigation: a possible metaphor for the artistic practice resisting to fit into a precise framework or goal.

The methodology employed in the artistic practice is presented in items called 'Production Notes' within each chapter. And, as they were raised along the projects production, issues such as the illusory character of photography verism, the tension between photography and fiction — where the latter may constitute a strategy for destabilizing what is conventionally referred to as realism in photography —, the idea of image dematerialization, or the notion of images as ruins, *terrain vague* — all make up an attempt at contributing to reflection on the image and its status in current times.

Keywords

Artistic practice, Image, Place, Fiction, Photography

Agradecimentos

Esta investigação contou com muitos apoios, sem os quais o percurso e a chegada seriam impossíveis:

Do Guy e João, meus nortes na vida, pela cumplicidade em cada milímetro da caminhada.

Do Guy, pela dedicação na leitura final, minuciosa e valiosa.

Da minha mãe Lourdes Feronha, que incentivou e acompanhou o projeto (antes mesmo do seu nascimento), meu porto seguro e amoroso sempre. Obrigada também pelas leituras e revisão.

Da minha irmã Patrícia pela cumplicidade na caminhada.

De Tina Amado, pela revisão dedicada, incansável e carinhosa.

De Joana, Mariana, Lígia, Moacir, Cláudia e Ronaldo, minha família no Porto.

Dos amigos Elisa, Zé Lacerda, Letícia, Mariana e Glaucis que iluminaram o caminho.

Dos colegas Teresa e João Vilnei, pelas bonitas partilhas na vida e na arte.

Do meu orientador Paulo Bernardino, que acreditou e confiou no projeto desde sempre.

Da Maria Manuela Lopes, pelas sugestões e o carinho no olhar sobre a pesquisa.

Sumário

Introdução	1
1. Observatório	11
1.1 Entre o lugar e a imagem: sobre <i>La invención de Morel</i> e <i>La Jetée</i>	12
1.2 O Observatório da Serra do Pilar: um encontro com a ficção	23
1.3 Notas de produção: visitas ao Observatório da Serra do Pilar	26
1.4 Projeto <i>O Observatório</i>	30
1.5 <i>O Observatório</i> : um norte para a componente prática	37
1.6 A ficção fotográfica: um outro lugar	41
1.6.1 Muito perto (para não ver): <i>Las babas del diablo</i> , <i>Blow Up</i> e <i>Blow Up Blow Up</i> ...	46
1.7 Lugares depois do tempo: <i>Vera Cruz</i> e <i>L'Ellipse</i>	55
1.8 Quando a imagem se afasta do lugar	62
2. Hotel Miradouro	71
2.1 Os espaços de hotel e o cinema: estar em toda a parte	72
2.1.1 O projeto <i>Grande Hotel</i> : o encontro com o cinema	75
2.2 O Hotel Miradouro como potencial de evocação cinematográfica	82
2.3 Notas de produção: estadias no Hotel Miradouro	89
2.4 Projeto <i>Hotel Miradouro</i>	107
2.4.1 <i>Is there something bad here?</i>	111
2.4.2 <i>Still decorativo para hotéis</i>	113
2.4.3 <i>Meu fantasma</i>	118
2.4.4 <i>Still Blank</i>	122
2.5 Uma vertigem do tempo	125
2.6 Cinema-hotel: espaço <i>outro</i>	137
3. Hotel Arribas	147
3.1 O Hotel Arribas e <i>O Estado das Coisas</i> de Wim Wenders	148
3.2 Notas de produção: estadias no Hotel Arribas	152
3.3 Projeto <i>Depois de O Estado das Coisas</i>	164
3.3.1 <i>Os sobreviventes</i>	172
3.3.2 <i>The Survivors: o regresso</i>	176
3.4 Lugares encontrados (em desaparecimento)	181
3.5 Uma narrativa esburacada ou uma ideia de ruína	188
4. Farol: um epílogo	197
Conclusão: pontos de vista, pontos de chegada	203
Bibliografia	208
Lista de imagens	215
Apêndice I: Exposição <i>Cinema Miradouro</i>	218
Apêndice II: Outros lugares em estudo	220

Introdução

Esta investigação assume como campo de trabalho o território das artes visuais e zonas fronteiriças que se ocupam do entrelaçamento entre os assuntos *lugar* e *imagem*, nomeadamente os territórios do cinema e da literatura. A reflexão aqui exposta procurou respostas (e novas perguntas) sobre um assunto recorrente em minha produção artística recente: a problematização de uma ideia de *imagem* (atravessada pelo pensamento da fotografia e do vídeo) que busca focar e ficcionar um determinado lugar.

O desafio proposto por este percurso investigativo reside em colocar em causa a matéria da qual a própria imagem se constitui, procurando interrogar seus próprios limites. Neste sentido, o processo de construção dos projetos artísticos que integram a componente prática deste estudo foi permeado por escolhas e procedimentos que sugerem certo empobrecimento material das imagens ou subtração de seus elementos constitutivos. Nas etapas de captura e edição das imagens fotográficas e videográficas a presença de uma série de operações, compreendidas como distorções técnicas, desestabilizavam a estrutura física que conforma as imagens. Tais operações reverberaram, gerando deslocamentos de sentido no que se entende pela ideia de imagem.

Os projetos artísticos produzidos no âmbito desta investigação procuram focar um lugar. Sob este viés buscou-se um conjunto de locais em Portugal onde uma hipótese visual poderia ser trabalhada. A escolha dos mesmos foi empreendida por meio de visitas de estudo, onde a fotografia e o vídeo assumiram a forma de apontamento e testemunho das situações ali

vivenciadas. A experiência presencial nos locais indicou possíveis abordagens no campo das imagens fotográficas e/ou videográficas informadas por acontecimentos sobre a memória do lugar e o papel que desempenha (ou desempenhou) no contexto urbano. Nesta direção, foram produzidas imagens que procuram interrogar aspectos conformadores dos lugares (em sua época passada e presente), construindo vias de confronto entre tais informações e a realidade observada. Verificou-se que a recolha⁴ prévia de dados sobre os locais interferia, em certa medida, no modo de construção das etapas de desenvolvimento dos trabalhos. A informação reunida nestes levantamentos, ao ser confrontada com a situação encontrada nos lugares, sugeria abordagens visuais que serviram de matéria para o desenvolvimento dos projetos artísticos.

A experimentação prática lançou questões para a reflexão escrita, tornando possível a identificação de afinidades com os campos teóricos que compreendem a imagem e o lugar como conceitos abertos às tensões e contradições dos seus próprios domínios.

Tanto no corpo de trabalhos práticos que integram esta investigação, como nas obras de outros artistas aqui analisadas, identificou-se um cruzamento das noções de lugar e imagem que conformou o conceito operacional denominado lugar-imagem. A noção, que emergiu do processo de produção e reflexão constituintes da prática artística, passou então a ser utilizada como uma espécie de plataforma conceitual na articulação de tensões e potências contidas na relação entre lugar e imagem.

Entende-se por lugar-imagem um lugar atravessado por uma ideia de imagem, como também uma ideia de imagem que só pode ser definida a partir da evocação de um determinado lugar. Trata-se, portanto, de uma contaminação de sentido em duas vias, onde os termos lugar e imagem não podem ser

⁴ O método de recolha de informações variava consoante as condições encontradas nos lugares de investigação. Entre as fontes de pesquisa encontram-se abordagens a pessoas locais e funcionários que possuem algum tipo de vínculo ou envolvimento (real ou simbólico) com aquele lugar, além de consulta bibliográfica e/ou em sítios eletrónicos institucionais (sites oficiais de entidades e demais fontes de dados).

compreendidos isoladamente. O lugar-imagem pode referir-se a uma espécie de lugar imaginado que carrega consigo a memória ou rastro de um lugar concreto⁵, como também a um lugar físico cujas fronteiras são alargadas ou ultrapassadas pela participação de uma componente ficcional.

Uma questão que se impôs durante a redação do texto refere-se à forma com que os relatos sobre as etapas de construção da componente prática da investigação seria apresentada ao leitor. Por se tratar de pesquisa teórico-prática que se ocupa do desenvolvimento de projetos artísticos em processo de elaboração, seu objecto de estudo é móvel — constituído por uma série de desvios de rota, impasses e problemas em aberto. Que lugar ocupa e que forma assume este texto que acompanha (e testemunha) um processo artístico em fase de construção?

Segundo a historiadora da arte Glória Ferreira (2006), a reflexão teórica, em suas diversas formas, estabelece a partir dos anos 1960 outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria, e a história da arte. O texto de artista focaliza os problemas correntes da própria produção, indicando uma mudança radical pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se parte de sua materialidade ou mesmo, em certos casos, apresentando-se enquanto obra. O artista, ao escrever sobre o próprio trabalho, demarca uma espécie de pensamento que se relaciona a ele de carácter não interpretativo.

Mas como dar forma a este “pensamento sobre o trabalho” — tal como enuncia Glória Ferreira — sem fazer dele uma leitura que assuma o papel (limitador) de versão “oficial” do artista? Como fazer com que a escrita se aproxime do pensamento que estrutura um trabalho? Como trazer para o texto uma reflexão sobre o trabalho sem enquadrar forçosamente este pensamento em um determinado referencial teórico? A estratégia encontrada foi criar uma espécie de “micro-território” no corpo da pesquisa onde a escrita pudesse acontecer de modo menos controlado, comprometendo-se essencialmente

⁵ Neste sentido, nutre aproximações com os campos da arquitectura e do cinema.

com o pensamento que resultou (ou não) nos trabalhos práticos que integram esta investigação. Os subcapítulos **Notas de produção** procuram estabelecer este lugar no texto, uma pequena licença para a liberdade, uma fala interna em voz alta, que tenta reflectir sobre as escolhas, recusas, impasses e deslizes que constituem o fazer artístico. Em cada capítulo haverá um espaço para esta escrita, que mira o trabalho antes da sua forma ser definida.⁶ As imagens que acompanham tais notas não mostram trabalhos propriamente ditos (ou, ao menos, concluídos), sendo antes reflexo da experimentação prática.

Embora não seja o objectivo da presente investigação debruçar-se sobre este campo teórico de forma isolada, a reflexão sobre a imagem e seu estatuto na contemporaneidade faz-se presente nas questões aqui abordadas. Diante da multiplicidade de leituras possíveis, no que se refere ao entendimento da noção de imagem, é preciso lembrar que existirão sempre camadas de relação implicadas que devem ser consideradas. Neste sentido, o estudo acompanha o pensamento de Paulo Bastos (2006) a propósito do campo ao qual pertence, nomeadamente o campo das artes plásticas, que compreende o termo imagem a partir do cruzamento entre uma dimensão material/plástica e sua função simbólica. É nesta relação de interdependência e entrelaçamento, entre a dimensão física da imagem e os conteúdos e articulações agenciados por ela, que os problemas propostos nesta investigação serão desenvolvidos. Independentemente da escolha e consequente tomada de posição, no processo de fruição e/ou análise de qualquer imagem, é preciso considerar que esta mantém sempre uma relação com seu contexto, com seu entorno, com o veículo que as propaga e difunde. Raul Antelo (2004) refere a importância de se situar e ancorar a reflexão do que se entende por imagem, reforçando que toda a imagem é uma representação, de carácter global e abrangente, de uma ordem, de um território; de uma identidade, enfim, que se constitui, opera e se insere em parâmetros colectivamente aceitos. Essa

⁶ As decisões e escolhas tomadas nas etapas do processo de construção dos projetos artísticos nem sempre correspondem ao modo ou sequência como foram executadas ou descritas no texto.

peculiaridade redefine seu contorno não somente no plano cultural, mas, acima de tudo, na esfera do social. Jacques Rancière (2011) afirma que não existe uma ideia “correta” de imagem — uma vez que o conceito emerge de um campo contraditório de relações, correspondendo sempre, portanto, a uma ideia polémica da realidade. No contexto da nossa tradição religiosa e filosófica, o filósofo sustenta a ideia de imagem como algo que corresponde simultaneamente a qualquer coisa que possui “pouquíssimo e muitíssimo de realidade” e que, embora tenha o poder de agir sobre nossos olhos e espíritos, mostra-se impotente para nos fazer conhecer a realidade. Georges Didi-Huberman (2012) sublinha que estar diante de toda e qualquer imagem exige uma tomada de decisão: “Poderemos aceitar e recusar esta ou aquela imagem; tomá-la por um objecto que nos consola ou, pelo contrário, que nos inquieta; aprestá-la para o conhecimento ou, pelo contrário, para a resposta pré-concebida” (p. 226). Marie-José Mondzain (2009) propõe a análise da imagem na sua relação com o visível. Sublinha que a ideia de imagem compreendida como uma manifestação da verdade provém da “encarnação da palavra na carne das imagens” (p. 30). Neste sentido, a imagem não produz nenhuma evidência ou verdade, e só pode revelar o que é produzido pelo olhar que dirige-se a ela. Para Mondzain a imagem opera na ausência das coisas:

A imagem é fundamentalmente irreal, é nisso que reside a sua força, na sua rebelião contra toda a substancialização do seu conteúdo. (...) A imagem dá carne, isto é, carnção e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado. (Mondzain, 2009, p. 26)

Hans Belting (2014) compreende o conceito de imagem para além da percepção, como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva, tratando-se, portanto, de um conceito antropológico. No seu entendimento, tudo o que comparece ao olhar ou diante do “olho interior” pode aclarar-se por meio da imagem ou ser convertido em imagem. Nesta perspectiva

antropológica, o homem não surge como senhor das imagens, mas como lugar das imagens — que enchem e preenchem seu corpo.

A partir destes enquadramentos teóricos e dos projetos artísticos aqui apresentados, compreende-se a noção de imagem como uma relação inquieta entre o conteúdo presente em sua superfície e os limites do que pode ser entendido e considerado imagem. No ponto de tensão instaurado entre a ideia de imagem e a matéria feita imagem⁷ reside a força motriz da componente prática desenvolvida no âmbito deste estudo.

Os capítulos que compõem a presente investigação receberam os nomes dos lugares que deram origem aos projetos artísticos integrantes da componente prática desta pesquisa. Tal decisão metodológica deve-se à tentativa de acompanhar a lógica de desenvolvimento dos trabalhos práticos, que encontra nos lugares uma via de sentido para interrogar a ideia de imagem. O projeto *O Observatório*, o primeiro a integrar a componente prática da investigação, foi desenvolvido — tal como o título enuncia — em um local de observação científica. A função do lugar que lançou bases para o estudo alinha-se ao seu papel no percurso da pesquisa: precisamente deste ponto, deste lugar de visionamento, desenhou-se um mapa de coordenadas a seguir. Neste sentido, a natureza do espaço corresponde a sua posição no corpo da investigação. O Observatório da Serra do Pilar, que no seu surgimento cumpria a função de orientar a navegação, funcionou também como um norte para o estudo, indicando rumos para a travessia que iniciava.

O primeiro capítulo, intitulado **Observatório**, apresenta as bases estruturais da investigação, podendo ser entendido como uma espécie de núcleo inicial para o desenvolvimento do estudo e suas referências chave. Aborda a construção

⁷ Tal relação de tensão foi clarificada a partir de uma reflexão de Rancière sobre o filme *Nível 5* (1997) de Chris Marker — enunciado pelo filósofo como a “ficção de uma memória” em torno da Batalha de Okinawa. Escreve Rancière: “A irrealidade sem aura, própria da imagem de síntese, comunica com as imagens de origens diversas que o filme reúne. E a multiplicação dos níveis de ficção e de sentido encontra o seu lugar na banalidade do espaço videográfico. A tensão entre as “imagens que falam” e as palavras que as fazem falar revela-se definitivamente, como uma tensão entre a ideia de imagem e a matéria feita imagem. E não se trata aqui de dispositivo técnico, mas sim de poética” (Rancière, 2014, p. 276 -277).

ficcional de uma ideia de lugar no território da imagem, que assumiu contornos mais definidos a partir da reflexão proposta pelo romance *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, e pelo *photo-roman La Jetée* (1962), do realizador Chris Marker. Tais obras foram referenciais na identificação das diretrizes da vertente prática do estudo, bem como das premissas do lugar-imagem.

Por tratar-se de um capítulo nuclear, que se desdobrou em outros caminhos, ainda contém certa memória do traçado de coordenadas e intenções iniciais do trajeto investigativo.⁸ É matéria desta investigação — tanto do ponto de vista prático como das questões teóricas que se propõe a refletir — abordar a ficção como uma estratégia capaz de provocar zonas de indefinição e não-coincidência de sentido na superfície das imagens. A ideia de ficção, que põe em causa o estatuto documental da fotografia rememorado desde o seu surgimento, é o assunto abordado no subcapítulo **A ficção fotográfica: um outro lugar**. A noção de paisagem orientou o processo de escolha da terminologia lugar-imagem, bem como algumas premissas no âmbito do enquadramento teórico. Neste sentido, a título de contextualização do tema, foi necessário clarificar o percurso conceitual realizado até a definição da terminologia empregada. Olhar a paisagem por um viés ficcional gerou aproximações com o campo da literatura, com os lugares da ficção, chamados de “lugares imaginários”. O subcapítulo **Um lugar depois do tempo: Vera Cruz e L’Ellipse** propõe cruzamentos entre questões presentes em *La Jetée* e em *La invención de Morel* e o campo das artes visuais. Sob esse viés procurou-se refletir sobre os trabalhos *Vera Cruz* (2000), da artista brasileira Rosângela Rennó e *L’Ellipse* (1998), do francês Pierre Huyghe, problematizando procedimentos e conceitos articulados na construção de narrativas ficcionais no campo da imagem.

A presença dos espaços de hotel no universo cinematográfico influenciou e motivou a elaboração de dois projetos: *Grande Hotel* (2009-2012) e *Hotel*

⁸ Parte de sua matriz conceitual foi mantida, principalmente na abordagem dos subcapítulos **A ficção fotográfica: um outro lugar** e **Quando a imagem se afasta do lugar**.

Miradouro (2013-2015). Ambos possuem como denominador comum a construção de narrativas por meio de imagens sequenciadas, contaminadas pelo universo ficcional do cinema. O ambiente do hotel é tomado como referência em ambos, expondo a tensão entre os conceitos de lugar e imagem no corpo dos trabalhos. O segundo capítulo, **Hotel Miradouro**, reflete sobre tais projetos artísticos que abordam, sob diferentes enfoques, narrativas construídas a partir de experiências vividas em quartos de hotel. A reflexão proposta pelo projeto *Grande Hotel* desencadeou a produção do projeto *Hotel Miradouro*, onde a ideia de cinema assume maior protagonismo. O desenvolvimento destes projetos foi atravessado constantemente por referências cinematográficas que fazem dos espaços de hotel matéria de suas tramas, conforme será pormenorizado ao longo do capítulo.

A realização do projeto *Hotel Miradouro* contribuiu para aproximar o território da pesquisa do campo do cinema, alargando o debate em torno do lugar-imagem. O desenvolvimento desta noção no corpo da tese ganhou complexidade ao incluir em seu foco de análise os lugares da ficção retratados nas tramas cinematográficas evocados pela experiência presencial no Hotel Miradouro, localizado no Porto. Neste sentido, a relação entre o lugar concreto e os lugares da ficção gerou um campo de forças que permitiu à reflexão reverberar na produção de novas propostas artísticas. A noção de heterotopia, definida por Michel Foucault (2000, 2005), é evocada no contexto do projeto *Hotel Miradouro* propondo relações de sentido com o lugar-imagem. Foucault define as heterotopias como espaços de crise e desvio que criam um espaço de ilusão capaz de denunciar e acentuar como ilusório todo o espaço real (2005). Enquanto as utopias consolam, as heterotopias inquietam. As utopias permitem as fábulas e os discursos, as heterotopias minam secretamente a linguagem e contestam toda a possibilidade de gramática (2000).

O terceiro capítulo, **Hotel Arribas**, aborda o projeto *Depois de O Estado das Coisas*, que tem como mote a relação entre o filme *O Estado das Coisas* (*Der Stand der Dinge*, 1982), do realizador Wim Wenders, e o hotel que serviu de

locação para suas filmagens. O projeto constitui-se de registos em vídeo e fotografia realizados nas dependências do Hotel Arribas (Praia Grande, Sintra, Portugal), onde foi filmada parte da trama de Wenders. O capítulo reflete sobre o entrelaçamento e sobreposição de camadas de tempo, expondo a tensão entre os conceitos de lugar e imagem, a partir das questões geradas com a realização de *Depois de O Estado das Coisas*. O entendimento da imagem como ruína, nos termos trabalhados por Eduardo Cadava (2010), indicou uma metáfora que foi incorporada ao campo de reflexão acerca do projeto artístico em questão⁹. A ideia de ruína permitiu o entendimento de uma lógica interna do trabalho prático, do papel do vazio como impossibilidade, apagamento, destruição. O subcapítulo **Lugares encontrados (em desaparecimento)** aborda a relação entre lugar e narrativa no processo de trabalho da artista visual Tacita Dean e do realizador Wim Wenders, estabelecendo também cruzamentos com a série fotográfica *Theaters* do fotógrafo Hiroshi Sugimoto. A noção de *terrain vague*, definida por Ignasi de Solà-Morales (2009), ampliou o ponto de vista e reflexão sobre o Projeto *Depois de O Estado das Coisas* pela relação de proximidade que estabelece entre os territórios da imagem e da arquitectura. *Terrain vague* também configurou um lugar de análise para o pensamento da imagem enquanto ruína trabalhada neste capítulo.

Farol: um epílogo comenta um projeto artístico que materializa em outro âmbito o percurso de investigação realizado: *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada*. O trabalho em vídeo foi realizado no Farol Felgueiras (Foz do Rio Douro, Porto) e teve como inspiração as cenas finais dos filmes do realizador Manoel de Oliveira: *Douro, Faina Fluvial* (1931) e *Porto da minha infância* (2001).

⁹ Podendo ser também estendida aos demais trabalhos práticos que integram esta investigação.

1. Observatório



1.1 Entre o lugar e a imagem: sobre *La invención de Morel* e *La Jetée*

A identificação de pontos de contacto e conflito entre *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, e *La Jetée*, de Chris Marker, possibilitou o encontro de chaves de análise que alargaram a compreensão da ideia de lugar no campo da imagem construído pela narrativa. O confronto entre o *photo-roman* de Marker e o romance de Bioy Casares permitiu um aprofundamento da reflexão sobre aspectos da construção ficcional do lugar, lançando questões que contribuíram para o desenvolvimento do projeto *O Observatório* — o primeiro a integrar a componente prática do estudo, a ser apresentado nesse capítulo.

O texto que corresponde a esse subcapítulo surgiu de um quadro comparativo, desenhado em um caderno de rascunhos, onde semelhanças e diferenças eram assinaladas durante a releitura do romance de Bioy Casares e o visionamento do filme de Marker. O espaço ocupado pelo desenho do quadro tornou-se um emaranhado de anotações, setas e balões — um sinal de que a conversa entre as obras merecia também mais espaço para reflexão. Foi por meio da escrita que o confronto entre as referidas obras de ficção avançou e ganhou corpo, demarcando o início deste percurso investigativo. O texto que segue foi essencialmente escrito antes de a investigação assumir a sua estrutura principal, da definição das referências teóricas e do desenvolvimento dos projetos artísticos¹⁰ — no entanto, parece conter nas entrelinhas todo o conteúdo e questões propostas pela tese.

A narração em *La invención de Morel*, assim como em *La Jetée*, opera na construção e no encadeamento das imagens, revelando o esforço de seus

¹⁰ Somente o projeto *O Observatório* estava em fase de conclusão.

protagonistas na compreensão dos lugares em conflito onde se encontram. No romance de Bioy Casares um náufrago escreve seu diário numa ilha deserta repleta de fenómenos inexplicáveis e tomada supostamente por uma peste misteriosa. No *photo-roman* de Marker a memória do personagem principal é vasculhada por vir a ser hipoteticamente uma possibilidade de sobrevivência da humanidade num mundo devastado pela radioactividade.

“Esta é a história de um homem marcado por uma imagem de infância” – anuncia o protagonista de *La Jetée* nos primeiros minutos do filme. Narrada em voz *off*, a trama de ficção científica de Chris Marker é composta essencialmente por uma sequência de imagens fotográficas a preto-e-branco. Enquanto imagens de Paris supostamente devastada por uma Terceira Guerra Mundial vão sendo apresentadas, a voz do protagonista informa-nos que a atmosfera terrestre tornou-se radioactiva e que cientistas fazem experimentos com prisioneiros em galerias subterrâneas da cidade buscando encontrar alternativas de sobrevivência para a espécie humana. De acordo com suas teorias científicas, a solução não seria encontrada neste mundo totalmente arrasado pela guerra, sendo que a única esperança para a sobrevivência poderia estar em outras zonas de tempo. Para localizar e alcançar as supostas camadas temporais no passado, os cientistas e seus inventos vasculham imagens mentais na memória humana: “Se pudessem conceber ou sonhar outro tempo, talvez pudessem viver nele” — informa o narrador, pouco antes de ser submetido aos experimentos nas mãos daqueles que o fizeram prisioneiro. O resultado desta empreitada científica estava a gerar uma série de decepções pelos objetivos não atingidos, causando, sobretudo, morte e loucura aos que foram submetidos fisicamente a tais experimentos. Estes revelaram que a mente humana não aceitava acordar em outra época. O choque era tamanho que os enviados perdiam a consciência depois de atravessar diferentes zonas de tempo. A meta dos inventores era proporcionar fortes imagens mentais aos humanos. Para empreender tal plano até os sonhos eram vigiados. A nova e próxima cobaia — o protagonista de *La Jetée* — fora escolhido dentre muitos homens pela força com que uma imagem do

passado estava profundamente marcada em sua memória. Seria ele o emissário enviado através do tempo para buscar um lugar habitável em outro tempo.

La invención de Morel fala sobre imagens projectadas misteriosamente em uma ilha sem a presença humana. No romance de ficção científica do escritor argentino, o protagonista é um náufrago que se refugia em uma ilha deserta — supostamente o local seria foco de uma peste misteriosa. Ao chegar na ilha, encontra alguns edifícios aparentemente desactivados e depara-se com um grupo de pessoas em trajes antigos a realizar actividades típicas de veraneio. Parte do contexto encontrado no local já era sabido pelo narrador, por intermédio de um certo vendedor de tapetes italiano, que uma vez encontrara em Calcutá. Conforme descreve em seu relato, foi este homem que lhe deu a ideia de ir para a ilha: “— Para um perseguido, para você, só há um lugar no mundo, mas nesse lugar não se vive. É uma ilha. Gente branca andou construindo, mais ou menos em 1924, um museu, uma capela, uma piscina. As obras estão concluídas e abandonadas.” (Bioy Casares, 2006, p. 14) O narrador ressalta em seu diário que tentou interromper o comerciante, mas este prosseguiu com a descrição do terrível lugar:

— Nem os piratas chineses, nem o barco pintado de branco do Instituto Rockefeller passam por ali. É foco de uma moléstia, ainda misteriosa, que mata de fora para dentro. Caem as unhas, o cabelo, morrem a pela e as córneas dos olhos, e o corpo vive oito, quinze dias. Os tripulantes de um vapor que fundeara na ilha estavam pelados, calvos, sem unhas — todos mortos — , quando foram encontrados pelo cruzador japonês Namura. O vapor foi afundado a canhoneiras. (Bioy Casares, 2006, p. 14)

Mesmo diante do tenebroso cenário da ilha o narrador escreve: “Mas tão horrível era a minha vida que resolvi partir...” (Bioy Casares, 2006, p. 14) O abandono do local e as possíveis mortes, mencionados no relato do italiano, foram causadas por uma sinistra invenção. Em outros tempos, uma máquina criada por um cientista chamado Morel capturou imagens das pessoas para serem projetadas eternamente naquela ilha. Tudo o que foi gravado pela

máquina ficou sem vida pouco depois. A invenção concebida por Morel capturou cenas de um grupo de pessoas e da própria ilha (antes de se tornar deserta) para que fossem projetadas sobre o lugar. As projeções conectavam estranhamente o presente desolador com o aspecto vivo que o lugar tivera no passado, criando uma imagem impossível da ilha. Um lugar inexplicável, onde não se reconhecem os limites entre o que havia ali de concreto e o que eram apenas imagens do local de outro tempo.

O naufrago — único habitante do local — é quem relata ao leitor, sob a forma de um diário, sua experiência de desorientação entre os mundos da realidade e da ficção construída pela projeção de imagens de outro tempo sobre um mesmo lugar. Após tentativas fracassadas de interação com o grupo, o protagonista esclarece o enigma: os habitantes da ilha eram apenas imagens incorpóreas projectadas pela estranha invenção (cujos motores, por sua vez, eram activados pelo movimento cíclico das marés). Boa parte da trama alimenta-se da desorientação e da impossível tarefa de conciliação entre o lugar que o personagem procura habitar, o lugar que realmente habita e, ainda, entre as projeções daquele lugar capturadas em outra época.

Como o convívio com as projeções parece constantemente pôr em causa a sua própria existência, tal dúvida estende-se também ao leitor do romance.

Dos pântanos de águas salobras vejo a parte alta da colina, os veranistas que habitam o museu. Por sua aparição inexplicável, poderia supor que são efeitos do meu cérebro no calor da noite passada. Mas aqui não há alucinações nem imagens: são homens de verdade, ao menos tão de verdade quanto eu. (Bioy Casares, 2006, p. 15)

A relação conflituosa que os protagonistas estabelecem com os lugares (e seus tempos próprios) onde se encontram é uma das coincidências mais marcantes entre as tramas de *La Jetée* e *La invención de Morel*. Narram suas experiências de desorientação em primeira pessoa, utilizando o recurso da voz *off* — na forma escrita ou falada. Ambos vivenciam situações que derivam da condição de exílio: um fugitivo esconde-se numa ilha deserta; um prisioneiro é

refém de experimentos científicos nos subterrâneos de uma cidade devastada pela guerra. Estar “fora do lugar” muitas vezes propicia uma melhor visão e compreensão do mesmo. Não é o que ocorre com os protagonistas em questão. As máquinas de imagens perturbam a localização dos narradores no tempo e espaço, convertendo-os em vítimas de um tempo-espaço outro projetado por invenções que aspiram ao prolongamento da vida — a ambição de Morel era a vida eterna, em *La Jetée* os cientistas procuram um lugar habitável no passado para viver no futuro.

A desorientação e as constantes tentativas empreendidas por eles para conectar realidades paralelas incompreensíveis, procurando situá-las no presente, são esforços marcantes nas duas tramas. A máquina de Morel reproduz repetidamente a cena de uma mulher a contemplar o pôr-do-sol nos rochedos — são os últimos momentos de vida da bela Faustine, convertidos numa projeção. O prisioneiro de *La Jetée* tenta encontrar uma mesma mulher nas imagens gravadas em sua memória — invadida pelos aparelhos dos cientistas. Náufragos e prisioneiros, ambos. Entre o lugar e a imagem.



Fig.1 Chris Marker. *La Jetée*, 1962

La Jetée inicia com o som das turbinas de um avião. Não há imagem, apenas o negro domina por completo a superfície do ecrã. O som antecipa e anuncia

a primeira imagem do filme: aviões na plataforma do aeroporto de Orly, em Paris — aquela que o protagonista ressalta que nunca esquecerá.

Percorremos uma imagem congelada da pista por uma espécie de *travelling*, enquanto o forte som das turbinas de um avião insinua um movimento que ultrapassa (em velocidade e intensidade) aquele visto no ecrã. Assim vagamos, sem viagem. A possibilidade de partida está condicionada aos limites da imagem. O olhar que acompanha o deslizar sobre a superfície da fotografia pressente o limite, intui que nunca partirá, resignando-se com aquela tomada fixa. No entanto, o movimento de sobrevoos esboçado, contagiado pelo som da turbina, incita certo transbordamento do lugar físico — o aeroporto de Orly —, fazendo com que a própria impossibilidade de partida siga a alimentar o desejo de partir. Marker diz muito sobre o movimento pelo seu avesso imóvel.

Marker, ao filmar a imagem “fixa” do aeroporto acompanhada do som de uma turbina, cria uma contradição que potencializa tanto a interrupção como a sugestão do movimento. Embora pareça possível decompor os elementos principais em jogo nesta cena (uma imagem fotográfica e o ruído de turbinas), o que se vê vai muito além dessa redução: o som funciona como estopim de uma partida, que entra em conflito com a imagem de algum lugar congelado no passado, fixo na natureza própria da fotografia. A vontade de partir ultrapassa os limites físicos (e fixos) do enquadramento — embalada pela sugestão do *travelling* que esboça um movimento contido (mas possível), e incendiada pelo som de outra partida que ocorre fora daquela imagem.

Ao reunir imagens aparentemente desconexas — uma mulher despertando ao som de pássaros e a cidade devastada pela guerra — *La Jetée* instaura outra realidade no plano da imagem. Uma realidade composta por fragmentos potencialmente incompatíveis, cacos de tempo, de lugares, de presenças. Segundo Tania Rivera, a articulação de pontos de vistas desconexos apresentada no filme de Marker coloca em xeque a construção imaginária de um espaço homogéneo:

Apesar, contudo, de marcar explicitamente a montagem, desnaturalizando-a ao máximo, ele constrói movimento e narração de forma complexa, mostrando que o cinema não depende tanto da ilusão de movimento, do “erro retiniano” que nos faz ver em continuidade imagens se sucedendo à razão de pelo menos 16 quadros por segundo. Esse filme depende da nossa captação pelo que não se vê na imagem. (Rivera, 2008, p. 42)

As lacunas e desencaixes presentes em *La Jetée*, segundo Ronaldo Entler, promovem um jogo de articulação que gera um “silêncio tenso” — resultante de uma operação que sonega (mais do que anuncia) um pensamento, sem deixar de cativar o olhar. De acordo com Entler, Marker demonstra que a evocação do tempo (elemento essencial da linguagem cinematográfica) não depende do movimento da imagem: “Nesse filme, o tempo existe mais como fluxo da consciência sobre os sentidos que nascem da relação entre fotografias, trilha sonora e narração” (2012, p. 145).

Os recursos utilizados pelo realizador francês para contar a história de um homem e das imagens presentes em sua memória, narram antes o tempo, a partir da tensão entre a imagem fixa e a imagem em movimento, entre a fotografia e o cinema. Fatorelli assinala que as sequências fotográficas do filme evidenciam a passagem do tempo, para além do tempo cronológico, nas suas dimensões menos tangíveis. (2013, p. 55). A este propósito escreve:

Essa forma original de narrar, situada entre a suspensão do instante e a fluidez do movimento regular, problematiza os limites da forma fotografia e da forma cinema. Por meio de recursos como o *zoom*, o *close*, o *fade* e a narrativa em *off*, Marker propõe relações da ordem da complexidade. (Fatorelli, 2013, p. 55)

A voz *off* cria uma abertura para “outro” lugar, além da imagem: como se fosse possível penetrar na consciência daquele homem assombrado pelas suas lembranças, e o papel do algoz fosse em alguma medida partilhado por aqueles que visionam o filme. A estrutura formal do *photo-roman* conduz a uma experiência que parece exterior ao próprio tempo, próxima daquela vivida pelo protagonista da trama. Neste sentido, é dada ao espectador a oportunidade de ocupar (ao menos) três posições, aparentemente

incompatíveis entre si: ser a máquina que viaja na memória da vítima, aquele que se solidariza com a violência do experimento invasivo e também ser parte da consciência do protagonista. Marker articula, deste modo, uma operação de tempos e lugares em conflito no território da imagem.

Jonathan Crary assinala que *La Jetée* não corresponde propriamente a uma história sobre o futuro, mas uma reflexão sobre o presente: “(...) nesse caso o início dos anos 1960, que Marker retrata como um tempo obscuro, à sombra dos campos de extermínio, da destruição de Hiroshima e da tortura na Argélia.” A pergunta essencial evocada pelo filme seria: “como permanecer humano diante de um mundo desolador, quando os laços que nos conectam foram desfeitos e as formas malévolas de racionalidade estão em pleno funcionamento?” (Crary, 2014, p. 101). O autor afirma que, embora a resposta de Marker para a questão permaneça vaga, o filme possui a capacidade de reforçar o caráter indispensável da imaginação para a sobrevivência coletiva. “Para Marker, isso implica misturar as capacidades visionárias tanto da memória como da criação, o que é feito pelo protagonista privado da visão, vendado” (2014, p. 101). A figura do vidente pressupõe a autonomia dos poderes da visão, mas esse não parece ser o caso do personagem cujas imagens da memória sofrem um tipo de sequestro. Além disso, escreve Crary, “sua deriva entre imagens é sempre contrabalanceada pelas exigências de um presente arruinado, pela ansiedade do estado de emergência e pela utilização do biopoder para forçar a sua cooperação mnemónica” (2014, p. 102).

A narrativa de Bioy Casares, de acordo com Maurice Blanchot, torna-se “engenhosamente comovente” quando o protagonista decide se tornar também uma imagem por entender que essa é a única forma de viver para sempre ao lado de Faustine. O amor por esta mulher (imagem) nasceu do “convívio peculiar” entre ambos, mas sua natureza humana é incompatível com o mundo das imagens, onde “vive” eternamente sua amada.

Ele gostaria de entrar no círculo de sua indiferença, entrar no seu passado, modificar o passado segundo seu desejo, por isso toma uma decisão: adaptar seus gestos e suas palavras aos gestos e palavras de

Faustina, para que eles se correspondam, como uma alusão ao que um espectador acreditaria ser a intimidade feliz de ambos. Assim, vive uma semana inteira durante a qual, pondo em movimento os aparelhos de filmagem, ele se faz reproduzir, com ela e com todos, tornando-se por sua vez imagem e vivendo maravilhosamente naquela intimidade imaginária (naturalmente, ele se apressa a destruir a versão da semana em que não estava). Ei-lo doravante feliz e até mesmo bem-aventurado: felicidade e eternidade que deve pagar, este é o preço, com sua morte, pois os raios são mortais. (Blanchot, 2005, p. 134)

La invención de Morel evidencia um paradoxo: condicionar sua forma de vida a uma realidade protagonizada por imagens e, ao mesmo tempo, desejar se tornar parte desta realidade. Tal situação pode funcionar como uma metáfora da atualidade, onde o convívio com as imagens torna-se cada vez mais estreito e dominante. A sedução pela imagem de uma mulher motivou o gesto amoroso e mortal do personagem. Foi também o desejo de vida eterna que conduziu Morel a inventar a máquina que roubou vida a pessoas. Vida e morte, forças antagônicas. Os últimos momentos do naufrago, gravados no disco eterno pelo invento, estão condenados à repetição infinita alimentada pelas marés. O desejo de vida (em forma de projeção) permanece por lá, na ilha repleta de fantasmas.

O protagonista de *La invención de Morel* naufragou duas vezes: na primeira, quase perdeu a vida para chegar até uma ilha e fazer dela seu refúgio; na segunda vez, desiste da própria existência para permanecer ao lado da imagem de sua amada Faustine. No “disco eterno” seguirão lado a lado, ao sabor das marés. Sua imagem gravada pela invenção continua viva, testemunha sua morte — o seu segundo e fatal naufrágio.

O naufrago no território da ilha convive apenas com “projeções humanas”, enquanto o prisioneiro nos subterrâneos de Paris, vive compulsoriamente no mundo das imagens de sua própria memória. Nas duas obras está presente a ideia de um encontro que falha. No romance de Bioy Casares o protagonista decide ser também filmado pela máquina de Morel no intuito de viver eternamente (como imagem) ao lado de sua amada. Duas gravações são sobrepostas: os últimos momentos de Faustine e os momentos finais do

náufrago que simula uma interação com as imagens projetadas de sua amada. Terão as imagens se encontrado em seu universo particular? No filme de Marker, o prisioneiro consegue viajar no tempo e acaba por presenciar o momento da sua própria morte. Dois encontros tornados possíveis no âmbito da imagem que culminaram em desfechos trágicos. A situação dramática, revelada em ambas as tramas, pode funcionar como uma metáfora a respeito da questão passional presente na própria ideia de imagem, conforme assinala Marie-José Mondzain;

Há mais de dez séculos, os pensadores cristãos da imagem foram os primeiros na história ocidental a fazer da imagem uma problemática filosófica e política. Ora proibida, ora celebrada, de cada vez com igual violência, a imagem foi, assim desde o início, uma questão passional. (2009, p. 12)

Em *La Jetée* o protagonista procura resistir frente aos seus algozes que vasculham as suas memórias, uma atitude heróica de resistência diante de brutal invasão. A força com que reteve uma imagem em sua memória permitiu-lhe, ainda que por vias controversas, viajar no tempo. Ironicamente, sua força de imaginar contém as sementes da sua própria morte (Harbord, 2009, p. 4-5).

Tanto em *La Jetée* como em *La invención de Morel* os protagonistas são submetidos a experiências de vida e morte a partir de máquinas que produzem imagens. O náufrago procura forjar o passado de acordo com seu desejo — tal como escreveu Blanchot — ao se fazer presente no mundo-imagem de Faustine. Oferece sua vida num ato desesperado, desconsiderando a morte de sua amada como um fato irreversível. O protagonista do filme de Marker, refém dos experimentos científicos, encontra em sua memória uma mulher — e a imagem de sua própria morte. Situações temporais e lugares impossíveis, tornados possíveis no universo da imagem, que falam profundamente sobre a força de imaginar. É nesta direção que o lugar-imagem encontra seu sentido e sua força motriz: mesmo diante da onnipresença de aparatos projetados para promover o sequestro do desejo

de imaginar — como nos mostram *La invención de Morel* e *La Jetée* — ainda é possível resistir.



Fig. 2 Chris Marker. *La Jetée*, 1962

1.2 O Observatório da Serra do Pilar: um encontro com a ficção

As obras de Bioy Casares e Chris Marker inspiraram e orientaram a produção do primeiro projeto a integrar a componente prática desta investigação, intitulado *O Observatório* (2012). O romance *La invención de Morel* foi assumido como mote do projeto, desde suas etapas iniciais de elaboração, e o filme *La Jetée* funcionou como plataforma de análise e reflexão sobre as questões que surgiam durante o seu processo de execução. Tais referências foram evocadas a partir de uma visita de estudos ao edifício que abriga o Observatório da Serra do Pilar situado à margem esquerda do Rio Douro na Serra do Pilar (Vila Nova de Gaia).

O Observatório da Serra do Pilar — atualmente designado Instituto Geofísico da Universidade do Porto (IGUP) — foi fundado oficialmente em 1885, embora a construção do edifício só tenha sido concluída em 1894. Inicialmente havia no local um posto subsidiário do Observatório Dom Luís (situado na Escola Politécnica de Lisboa) que desempenhava principalmente a função de calcular as probabilidades de ocorrência de mau tempo e dar aviso aos pescadores e navegantes.¹¹

¹¹ Segundo informações oficiais do site da instituição, o Observatório “foi fundado em 1885, na altura como Posto Meteorológico e Casa Magnética da Cidade do Porto (também referenciado mais tarde como Observatório Princesa D. Amélia) [...] No entanto, desde 1854 existia neste local um posto subsidiário do Observatório Meteorológico Infante D. Luiz [...de Lisboa], com o objetivo de fazer estudos de meteorologia e climatologia, calcular as probabilidades de ocorrência de bom ou mau tempo e dar avisos aos navegantes e pescadores. Pela Lei Orçamental de 1900-1901, e satisfazendo um desejo antigo da Academia, foi anexado à Academia Politécnica do Porto, ficando conhecido a partir de 1910 como Observatório Meteorológico da Serra do Pilar”. Segundo folder oficial do IGUP, “em 1946 passou a designar-se Instituto Geofísico da Universidade do Porto”. O texto do site informa ainda que o Observatório “faz parte da Rede Meteorológica Nacional [...] e, enquanto a estação meteorológica manual esteve em funcionamento, várias vezes ao dia eram enviados dados para o Instituto Meteorológico de Lisboa. Atualmente está instalada no IGUP uma estação meteorológica automática”. Hoje o IGUP agrega “as vertentes da aquisição e registo

Após ser concluída a construção física do local, muitos foram os impasses enfrentados pelos seus directores e funcionários para que o edifício pudesse desempenhar as actividades científicas a que se destinava. O primeiro Director do Observatório, J. M. Soares Andrea, oficial de marinha e Engenheiro Hidrógrafo, parece não ter medido esforços para adquirir o equipamento necessário para o cálculo da hora local, nomeadamente uma luneta meridiana e uma pêndula astronómica. “Pretendia Soares Andrea com a referida luneta fazer observações das estrelas e regular a respectiva pêndula, afim de poder dar informação certa da hora local” (Machado, 1929, p. 39).

Na qualidade de Director interino do Observatório da Serra do Pilar, Álvaro R. Machado elaborou um relatório (1929) com base em correspondência recebida e arquivada no Observatório onde elenca uma série de episódios que demonstram as dificuldades na obtenção de recursos financeiros e impasses burocráticos que impediam o funcionamento do estabelecimento nos termos a que se propunha desde o seu surgimento.

Para além da falta de recursos disponíveis, para a compra de instrumentos de medição e condições necessárias para execução dos trabalhos científicos, muitos foram os obstáculos enfrentados para que o Observatório pudesse desempenhar suas actividades — como por exemplo, a emissão de gases tóxicos provenientes de uma fábrica de sulfureto de carbono montada próxima ao local (Machado, 1929, p. 55). Em seu relatório, Machado elenca uma série de infortúnios que fazem parte da história do lugar, destacando sempre os esforços daqueles que ali trabalharam para fazer do local uma referência nas actividades científicas no Norte do país: “Soares Andrea teve a idea persistente da determinação directa da passagem de estrêlas, que não realizou convenientemente, porque para isso nunca chegou a reunir e afinar os instrumentos indispensáveis, ou seja a luneta e a pêndula astronómica” (Machado, 1929, p. 62). Os infortúnios ocorridos durante as primeiras

de dados meteorológicos/climáticos, apoio ao ensino graduado e pós-graduado, investigação, formação e divulgação, e museologia" (IGUP, s.d.).

administrações do local vão desde os mais banais (como furtos, pela ausência de muros em torno da edificação), como também alguns que parecem muito próximos do universo cinematográfico, dada a sua força visual: em 1908, ventos impetuosos levantaram a cobertura do edifício deixando instrumentos, livros, mobiliário e estruturas da edificação sujeitas à chuva e outras intempéries; granadas caíram sobre o local na Revolução de Fevereiro de 1927. Após uma breve aproximação com a biografia do espaço por meio de documentos que contam parte de sua história, tornou-se evidente o grande esforço por parte dos seus administradores para precisar cientificamente o tempo (hora local e intempéries).

A leitura das estrelas estava sempre comprometida por imperfeições, e consequentes imprecisões, dos aparatos científicos destinados a tal finalidade. Mesmo diante das dificuldades e infortúnios que fazem parte da história do local — relegado a um estatuto menor por fatores políticos e financeiros —, os profissionais à frente de sua administração continuaram a procurar meios para desempenhar suas atividades científicas, buscando contornar o grau de precariedade das condições de trabalho e maior autonomia até a conquista da sua independência enquanto instituição. Uma trajetória tão “acidentada”, que para além do desprezo por parte do Estado, inclui episódios de vendavais destruidores, bombas e gases tóxicos, poderia perfeitamente ter inspirado um filme de ficção com muita ação e efeitos especiais. E a leitura do céu, dos ventos, das chuvas, movimentos da terra e das águas, estava sempre a ser assombrada por valores científicos imprecisos que minavam a função primordial do local.

1.3 Notas de produção: visitas ao Observatório da Serra do Pilar

Saí da residência universitária e tomei o autocarro errado. Dado o tamanho do atraso, desisti da ideia de conseguir chegar ao observatório onde seria realizada uma visita de estudos com meus colegas e professores de doutoramento. Sempre tive muita dificuldade para me localizar, e muita facilidade para me perder nas cidades. Meus primeiros meses a viver no Porto foram desorientadores. Felizmente, consegui estar presente em outra visita — guiada por alguns colegas de turma. Ao chegar no local, fiquei intrigada com o ar de mistério ali presente, que lembrava muito o cenário da trama de Bioy Casares: *La invención de Morel*.

A proximidade entre as atmosferas enigmáticas e nostálgicas, marcadas pela presença (e rastros) das máquinas e aparelhos científicos, funcionou como uma espécie de força motriz que alimentava a investigação sobre o lugar. No edifício ainda estavam guardados instrumentos de medição (bases, suportes, papéis e gráficos produzidos anos atrás em estado de semiabandono), cujas presenças evocam certa “suspensão temporal”, característica de um local de produção científica e observação do mundo que ficou à margem por conta das novas tecnologias. O local encontrava-se numa situação de limbo¹² — entre a função que exerceu no passado e a que seria por ele assumida no futuro¹³. Podia ver ali algumas projecções espectrais de natureza semelhante às aquelas encontradas na “ilha de Morel”. Ainda era cedo para perceber de que forma o trabalho seria conduzido, mas a atmosfera nostálgica descrita na

¹² Funcionava na altura como ateliê para alguns colegas da turma mais avançada do curso de doutoramento, em carácter provisório. Atualmente o edifício encontra-se recuperado.

¹³ O responsável pelo local comentou durante nossa visita que ele seria convertido em um museu pela Universidade do Porto.

ficção de Bioy Casares, repleta de máquinas e seus rastros fantasmáticos, já se fazia presente na imagem que construía daquele edifício.

Subi as escadas de madeira com cuidado, fotografei a luz a entrar pelas janelas. Ainda havia boa parte do mobiliário no local. Fotografei uma secretária vazia junto da janela banhada por uma luz intensa. Subi mais um andar para chegar até o terraço; uma pequena porta de madeira servia de passagem entre o espaço interno e o exterior do edifício. Do alto via-se uma belíssima paisagem. Algumas couves plantadas num terreno vizinho em estado de semiabandono. O Douro, o Douro. Sobre o terraço, alguns instrumentos de medição dos ventos. Uma linda escada externa de metal pintada de verde parcialmente tomada por ferrugem. Do alto via-se também o jardim o observatório, seu traçado geométrico e mais aparelhos dispostos em pequenos nichos. Fotografei os pormenores em silêncio, como quem anota algum ensinamento que será útil em algum momento posterior da vida — como quem guarda aqueles pensamentos filosóficos sem contexto, reunidos em pequenos livretos vendidos em papelarias.

Regressei ao interior do edifício e descobri uma escada que levava até a cave. Lá repousavam papéis e papéis empilhados, largados no tempo. Uns tambores de metal (cobre?), tão fotogénicos que não fui capaz de imaginar a sua função. Mais aparelhos em silêncio. Apesar do pó que revestia tudo, o lugar parecia manter um funcionamento secreto. Enquanto fotografava podia ouvir um som fantasma: ruídos ou rastros de funcionamento dos aparelhos. Fixava o lugar em imagens e a presença do som imaginário tomava conta da experiência. Recordei-me das turbinas do aeroporto de Orly, nunca havia pensado na cena de Marker sob o viés do fantasmático — agora sim. A luz invadia sorrateiramente a cave, e obstinadamente tudo cobria.

Ao analisar as fotografias do local, reparei logo o protagonismo desempenhado pela luz. Mas parecia faltar alguma tensão naquelas imagens — e sobrava encantamento. Como poderia abordar a sensação de desorientação ali percebida (justamente em um local cuja existência foi

dedicada precisamente à orientação)? Fiz alguns testes manipulando as imagens, simulando o efeito de superexposição. A ideia de mostrar muito pouco, quase nada, praticamente nada, era tentadora. E parecia o caminho mais promissor a seguir.

Ansiosa por nova visita, e guiada pela pista do excesso de luz, retomei a leitura de *La invención de Morel*. Enquanto acompanhava o relato do naufrago de Bioy Casares, tive um *insight*: uma carta, eu precisava de uma carta. Uma carta-relato de um personagem que vivera, ou vagara, por ali perdido. Com o Douro tão perto, bem que poderia tratar-se também de um naufrago. Nessa fase de construção do projeto, a palavra ocupava-se da experiência da desorientação no lugar enquanto as imagens estavam a ser submetidas a uma ocupação impiedosa da luz.

Regressei sozinha ao local e fiz uma série de fotografias superexpostas enquanto percorria novamente o interior e os arredores do edifício. A carta inventada parecia-me exageradamente sentimental, mas em seu conteúdo podiam ser encontrados alguns momentos que funcionavam bem em articulação com as imagens. Determinadas fotografias sugeriam novas frases para a carta. E assim, palavra e imagem trabalharam juntas a serviço da ficção que se desenhava.

Os fragmentos da carta tornaram-se legendas para as fotografias — uma espécie de voz *off* (escrita). A ausência de som e excesso de luminosidade partilhavam alguma fantasmagoria. A busca da forma para o trabalho conduziu-me ao reencontro de outra voz, outra narração, que ocupa-se também da experiência de desorientação torturante pelo território das imagens: *La Jetée*. As fotografias utilizadas para compor a ficção de Marker revelaram uma pista valiosa: senti que o naufrago do observatório, para além do naufrago-prisioneiro do romance de Bioy Casares, estava menos só na sua experiência de desorientação particular.



Fig. 3 Fotografias de locação, 2011. Projeto *O Observatório*.

1.4 Projeto *O Observatório*

O projeto *O Observatório* começou a tomar forma por meio da recolha de imagens e informações obtidas no edifício que abrigava o Observatório da Serra do Pilar. A experiência de trabalho no local desdobrou-se na escrita de uma narrativa ficcional e na realização de uma sequência de fotografias que mostram o interior e os arredores do edifício. O narrador de *O Observatório*, inspirado no protagonista de *A invenção de Morel*, descreve em seu diário o local em que se encontra impelido por fenómenos que desconhece: ambos parecem condenados à incompreensão do estranho lugar que habitam, e suas tentativas de orientação no local revelam-se caóticas e impossíveis. No romance de Bioy Casares, o protagonista esbarra nos limites da imagem da ilha, numa espécie de *travelling* sem saída — como nas cenas do aeroporto em *La Jetée*: “O bote ficou fora de alcance, na praia do leste. O que perco não é muito: saber que não estou preso, que posso partir da ilha; mas alguma vez pude ir embora? Sei o inferno que este bote encerra” (Bioy Casares, 2006, p. 29). O foco alterna-se constantemente no modo como o náufrago procura se relacionar com o lugar, instaurando, desse modo, um paradoxo: o lugar, no ponto de vista do narrador, é entendido tanto como possibilidade de refúgio, como motivo do seu próprio tormento. A ilha escolhida por Morel é um cenário em constante mutação¹⁴, as marés inundam parte do seu território e o narrador manifesta em muitos momentos o temor de que o mar tome conta de tudo. As projeções da máquina duplicam a paisagem e a arquitectura perturbando o sentido de orientação no local.

¹⁴ Conforme sublinha Fernando Gerheim, o protagonista solitário na ilha não tem diante de si a natureza, mas a cultura: a máquina da imortalidade que Morel criou encontra-se no museu da ilha. “A convergência do tecnológico com a imortalidade é o que dá dimensão mítica à obra. A máquina de reprodução para os cinco sentidos faz surgir a alma” (Gerheim, 2008, p. 17).

A trama inventada para *O Observatório*, como ocorre em *La invención de Morel*, foi construída à maneira de um diário: os relatos foram inseridos no vídeo sob a forma de legendas: uma voz *off* descreve a experiência perturbadora no misterioso local. O trabalho ganhou forma por meio de fotografias do local, sequenciadas, articuladas em função da narrativa pseudo-documental. Na pequena trama ficcional proposta, tais registros fotográficos teriam sido supostamente encontrados junto ao diário do narrador — identificado apenas pelas iniciais A.B.C.¹⁵ — após o seu desaparecimento. Fica sugerido na trama que A.B.C. teria retomado a consciência em um observatório desabitado após ter sofrido um naufrágio. E sozinho, passa a viver naquele local aparentemente sem uso, na companhia de alguns instrumentos de medição — que estranhamente se mantêm funcionando em determinadas situações.

O recurso da voz *off* indica que o narrador está fora da cena, no contra-campo da imagem, povoando o lado de fora, o outro lado. Em *La Jetée*, a voz do narrador acompanha a sequência de imagens encadeadas no ecrã. Por serem fotografias, são “mudas”: a voz está totalmente descolada dos personagens. Tal como ocorria nos primórdios do cinema, não são os atores que falam a nós, mas uma voz que vem de outro lugar, uma voz que parece conter a verdade dos fatos separada do mundo das imagens (Harbord, 2009, p. 46). Em *La invención de Morel*, o tom documental da narrativa apresentada como diário do náufrago é dado a partir desse objeto (supostamente encontrado): “Escrevo isto para deixar testemunho do adverso milagre” (Bioy Casares, 2006, p. 13). A voz *off*, nas obras de Marker e Bioy Casares, situa os protagonistas numa posição de ambivalência em relação à morte: ambos vivem ao narrar suas mortes. Lemos o diário do náufrago convertido em imagem e ouvimos o relato de um homem sobre a sua própria morte.

¹⁵ Uma referência-homenagem ao escritor Adolfo Bioy Casares.

Em *O Observatório* a narração é muda: não há som ou voz, apenas o texto transcorre sobre a imagem. O silêncio sugere uma voz sem corpo, assim como o branco que toma o espaço do ecrã evoca um lugar pouco concreto.

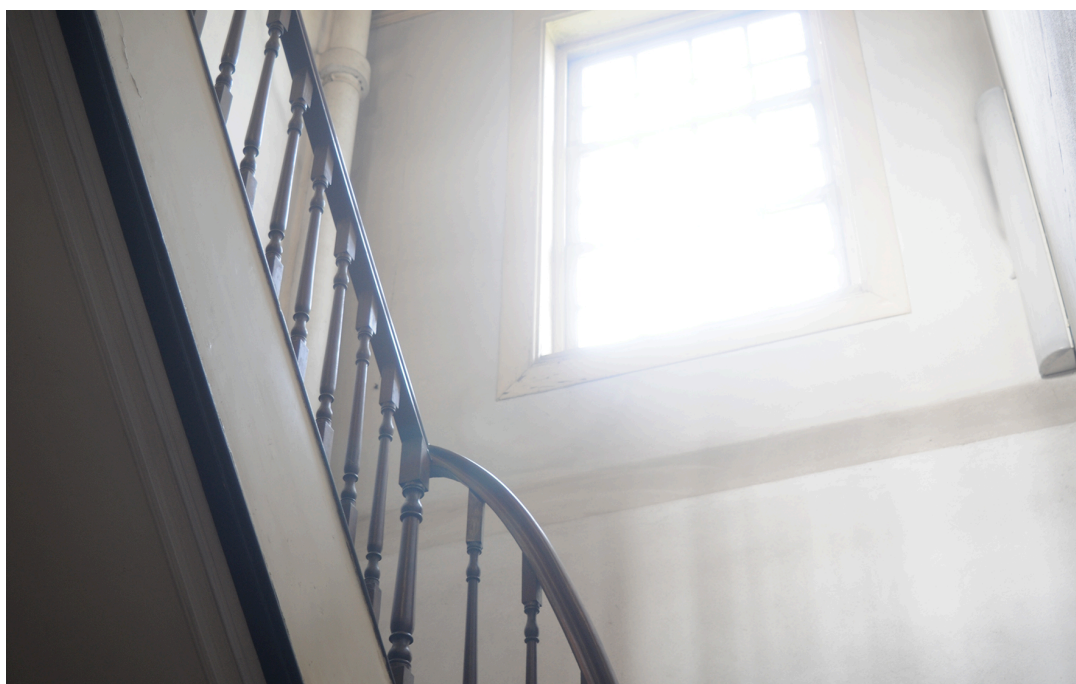


Fig. 4 Fabiana Wielewicki. *O Observatório*, 2012. Vídeo (stills)
Disponível em: <https://wie.carbonmade.com/projects/6472461>

As fotografias que integram o vídeo foram estrategicamente capturadas com a exposição luminosa incorreta (superexpostas) para sugerir, no registo da ficção, que a zona do observatório estaria sob o efeito de um “fenómeno luminoso” capaz de impedir a observação do céu pelo excesso de luz — uma suposta justificativa para a suspensão das atividades científicas do edifício.

Para além das referências comentadas, o projeto aborda uma questão do ponto de vista constitutivo da imagem: *O Observatório* é composto por fotografias que se apresentam em processo de “desaparecimento” justamente pelo excesso da matéria que as constitui, a luz. Necessária para o surgimento da imagem fotográfica, a luminosidade é também “o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro: é preciso se proteger dela tanto quanto procurá-la. Em suma, o corpo fotográfico nasce e morre pela luz” (Dubois, 1993, p. 221). A superexposição luminosa, no registo da ficção, também contribui para tornar o local pouco reconhecível nas fotografias, dificultando a sua identificação e abrindo caminho para suspeitas a respeito da sua existência real. *O Observatório* estrutura-se a partir de rastros de um lugar perdido, com localização indefinida e remota, conforme assinala o texto que encerra o vídeo.¹⁶

A presença de grandes áreas brancas nas imagens remete ao efeito que parece perturbar o sentido de orientação do narrador, possivelmente causando interferências na forma com que este se percebe e se relaciona com o local onde se encontra. A atmosfera luminosa que cerca o observatório complica eventuais tentativas de abandono ou mesmo identificação das fronteiras do local: “No terraço procuro onde este lugar acaba. Mas a luz cega e desisto” — escreve o narrador, numa passagem do vídeo. A luminosidade constante também parece ser motivo de tormento para o personagem, obliterando a percepção da passagem dos dias e interferindo na relação entre

¹⁶ Após o diário de A.B.C. ter sido encontrado, tentou-se por longo tempo localizar o Observatório. Porém, as coordenadas geográficas que constam nos apontamentos correspondem a pontos esparsos no Oceano Atlântico, sendo todas possivelmente forjadas. As buscas foram, então, interrompidas. A.B.C. não desejava que o local fosse encontrado.

sono e vigília. Naquele observatório, nenhum tipo de atividade parece estar livre de ser realizada sem a presença invasiva da massa luminosa: “Quando suporto a luz, escrevo ou fotografo” — escreve o narrador em seu suposto diário.

Aqui é possível traçar um paralelo com *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski. No filme do realizador russo, um grupo de cientistas em uma nave espacial encontra-se refém de uma experiência temporal permeada por condições artificiais do meio. A atmosfera do misterioso planeta Solaris, marcada por uma luz intensa que ultrapassa as janelas da nave, anula a variação entre dia e noite. O sentido de orientação temporal é perturbado pela luminosidade branca que invade a estação espacial, enfraquecendo os vínculos da tripulação com o presente. O oceano do planeta Solaris possui a capacidade de materializar as memórias dos cientistas: fantasmas aparecem durante o sono e permanecem após o despertar. Chamados de “visitantes” pelos cientistas, passam a conviver com eles, diluindo as fronteiras entre o natural e o sobrenatural. E quando algo corrompe a suposta integridade física das aparições, elas ressuscitam. Sempre.



Fig. 5 Andrei Tarkovski. *Solaris*, 1972

Segundo Jonathan Crary, a presença marcante (e recorrência) de tal fenômeno na trama cinematográfica reforça: “(...) a proximidade do espectral e da força viva da rememoração possibilita ao indivíduo permanecer humano em um mundo desumano, e torna a privação do sono e a exposição pública

suportáveis” (2014, p. 30). Mesmo diante da brutal aridez sensorial da base espacial, a capacidade humana de rememorar encontrou meios para resistir. Nem a luz opressora que atravessa a nave, nem a insónia crónica dos cientistas foram suficientes para exterminar o sonho que, enquanto portador da memória, conseguiu encontrar lugar na vigília para continuar a existir.

A luz insuportável que marca presença em *O Observatório*, que anula a visão e a percepção de seu entorno, aproxima-se da atmosfera branca que invade a nave em *Solaris*, perturbando a consciência dos cientistas e gerando a insónia crónica.¹⁷ A tortura do dia sem trégua ou descanso também alimenta assustadoramente expectativas e promessas no aumento da produtividade humana — conforme assinala Crary, a respeito da lógica 24/7¹⁸. Neste sentido, a luminosidade intermitente da base espacial *Solaris* é uma metáfora possível, um vislumbre perturbador, onde a percepção do tempo contínuo pode ser o estopim para a produção de fantasmagorias.

Nota-se — tanto em *La invención de Morel* como em *La Jetée* e *Solaris*, podendo aqui ser também incluído o projeto *O Observatório* — que algum tipo de conflito é instalado na relação entre os seus respectivos protagonistas e o lugar onde se encontram. A experiência de desorientação é constante, e torna-

¹⁷ A privação do sono é também uma técnica militar de tortura, capaz de produzir estados alterados de consciência: “A negação do sono é uma desapropriação violenta do eu por forças externas, o estilçamento calculado de um indivíduo.” (Crary, 2014, p. 16)

¹⁸ Eliminar ou reduzir a experiência do sono para ampliar a capacidade produtiva humana: é nesta direção que o estudo recente de Jonathan Crary procura lançar questões para problematizar a lógica 24/7. Quando a duração da funcionalidade contínua, que prescinde da pausa e do descanso em nome da ideia de eficácia é uma meta a ser alcançada, está-se diante de um “tempo de indiferença, contra o qual a fragilidade da vida humana é cada vez mais inadequada e dentro do qual o sono não é necessário nem inevitável.” (2014, p. 19) Nesta perspectiva, Crary apresenta uma série de pesquisas científicas que pretendem diminuir a necessidade de sono na existência contemporânea. Um dos exemplos referidos pelo autor é a investigação sobre o comportamento dos pardais de coroa branca. Tais pássaros possuem a capacidade de permanecer acordados por até sete dias durante as migrações e, por este motivo, a espécie é alvo de estudos financiados pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos da América. Os conhecimentos obtidos nas investigações visam interferir no domínio do sono humano para fins militares, impondo ao corpo um funcionamento mais “eficiente” e com turnos ampliados de rendimento. No entanto, conforme ressalta Crary, a história torna evidente que as inovações utilizadas em contextos de guerra ampliam-se também para a esfera do social: “o soldado sem sono seria o precursor do trabalhador ou consumidor sem sono” (2014, p. 13).

se ainda mais complexa ao levar-se em conta que tais lugares, entendidos pelos narradores como uma possibilidade de refúgio, constituem paradoxalmente a razão do seu próprio tormento. Parece estar sempre em causa nas tramas referidas uma ideia de “pertencimento em conflito”, mediada por aparatos tecnológicos (ou seus rastros). Situações estas que, quando evocadas pelo relato do naufrago no romance de Bioy Casares, podem ser estendidas ao modo de vida contemporâneo: “o roçar das imagens me produz um pequeno mal-estar (sobretudo quando estou distraído); também isso passará, e próprio fato de poder me distrair pressupõe que eu viva com certa naturalidade” (Bioy Casares, 2006, p. 95). A ideia da condição de refém também pode ser remetida, de modos diferentes, aos personagens. Talvez pelas relações de poder a que estão submetidas — sejam elas institucionais, geográficas, psicológicas. Na escuridão dos subterrâneos de Paris onde são vasculhados sonhos e memórias (*La Jetée*), na luminosidade opressiva da nave espacial que oblitera o sono e a conexão com o presente (*Solaris*) ou em um observatório fantasma que emana luminosidade (*O Observatório*) estão presentes tentativas de combater ausências de si diante de alguma força maior. Porém, durante o embate pela própria sobrevivência, acabam por flertar com a fantasmagoria. Neste sentido, o de *La invención de Morel* pode revelar uma metáfora cruel: após passar seus dias à procura de interlocução com a imagem-fantasma de que se enamora, o protagonista decide deixar de viver, para assim estar sempre a seu lado — em forma de projeção.

1.5 *O Observatório*: um norte para a componente prática

O desenvolvimento do projeto *O Observatório* sugeriu um método de trabalho que passou a orientar a reflexão acerca dos demais projetos integrantes da componente prática da investigação. O problema luminoso que impede a orientação espacial (na ficção em torno do edifício do observatório) ironicamente tornou possível a identificação e visualização de um caminho de pesquisa a seguir. A realização do projeto permitiu clarificar a relação entre os lugares (então em fase de estudo para serem integrados na investigação) e o potencial contexto ficcional a ser trabalhado em torno destes.

O Observatório tornou evidente (e concreto) o potencial dos lugares na sugestão de abordagens visuais articuladas a um contexto ficcional. Durante as fases iniciais de elaboração dos projetos os factores pareciam operar na sequência lugar-imagem-ficção. Entretanto, à medida que a elaboração da proposta avançava, outra estrutura passava a ser construída, tornando os contornos que demarcam os territórios do lugar, da imagem e da ficção mais difusos. Nas experiências de trabalho realizadas tal lógica de construção sugere uma analogia: a ficção comporta-se como o hífen que separa e une o lugar da imagem e, neste sentido, o lugar-imagem existe enquanto tal neste campo oscilante por ela criado. A ficção parece operar, então, numa chave entre o lugar e a imagem, funcionando tanto como ferramenta de análise como também de produção de imagens. O viés ficcional propõe um jogo de espelhamento e opacidade, de coincidência e não coincidência entre lugar e imagem — na elaboração dos projetos, na reflexão sobre os mesmos, estendendo-se também as demais propostas artísticas aqui analisadas.¹⁹

¹⁹ Tal situação aqui descrita torna-se mais evidente na análise específica de cada projeto.

É importante assinalar que a produção do artista visual Pierre Huyghe assumiu um papel determinante na reflexão no que se refere à componente prática do estudo. Muitas de suas obras situam-se em um território que coloca em causa a construção de uma ideia de narrativa estabelecida a partir de um dado ficcional. Huyghe interessa-se em intensificar, por meio de seu trabalho, o que chama de *coeficiente de ficção* presente em uma determinada situação, que em princípio pode estar contido em qualquer plano da realidade. Ao que usualmente é referido e identificado como ficção em suas obras, Huyghe prefere chamar de “construção narrativa” - levando em conta que a relação de oposição em que se tende a enquadrar realidade e ficção não se traduz, em termos palpáveis, tão diretamente como em um sistema binário. Nesse sentido, interessa ao artista pensar em como os fatos e as estruturas aos quais estes pertencem foram construídos (Huyghe, 2006, p. 216-219).

No contexto da vertente prática desta investigação, a ficção funciona como estratégia para extrair outras realidades de um conjunto de sítios onde se verificou-se a presença de um *coeficiente ficcional*, a ser abordado no âmbito da imagem. A noção de *coeficiente ficcional* é aqui compreendida numa relação direta com as qualidades do local na sugestão e instauração de contextos ficcionais a serem articulados com suas características ali encontradas. Do ponto de vista técnico, o *coeficiente ficcional* é trabalhado por meio de interferências realizadas na superfície da imagem fotográfica e videográfica (tanto no momento de captura ou em processos posteriores de edição) que podem consistir em sobreexposição, subexposição, ausência parcial de foco e sobrevalorização de cor, dentre outras, exploradas nos projetos em desenvolvimento. O emprego de tais procedimentos subverte deliberadamente alguns critérios técnicos convencionalmente postulados como “desejáveis” na captura e edição das imagens, colocando em causa os atributos da nitidez e/ou correspondência com o referente fotográfico. A propósito da ideia de insuficiência técnica que visa uma superação, Ronaldo Entler sublinha:

Enquanto o cientista se debate com a insuficiência da imagem, o artista não visa a sua superação. O que falta à imagem se transforma no motor de suas obras que, paradoxalmente, tiram proveito tanto da memória quanto de um certo “esquecimento” demarcado pela fotografia ou, mais precisamente, da tensão entre esses pólos. Assim, poderemos pensar aquilo que se potencializa na fotografia não apesar do esquecimento — isto é, daquilo que permanece irrespondível — mas por causa dele. (Entler, 2012, p. 140)

Segundo Ronaldo Entler, a instabilidade relacionada aos aparelhos produtores de imagens técnicas pode ser uma falsa resposta para a questão proposta: se de um lado o pensamento de Vilém Flusser (2002) alerta para os perigos de se trabalhar *para* e *em função* do programa dos aparelhos como um *funcionário*, por outro lado é preciso considerar que o produto destes aparelhos segue contendo “rebeldia” de toda a imagem, uma vez que “permanece confrontando objetos e olhares alheios aos modelos abstratos que supostamente organizam seu plano” (Entler, 2012, p. 134-135).

Em tempos de culto à *high-definition* (HD), contrariar a transparência e objectividade da imagem pode gerar pontos de conflito que colocam sob suspeita as noções de eficácia e precisão super-valorizadas pela indústria da imagem digital. As zonas de indefinição na imagem, geradas pelas interferências às quais foram submetidas, permitem uma abertura de espaço para que a ficção trabalhe com mais autonomia. Assim ocorre no projeto *O Observatório*, onde as áreas brancas que ocupam a maior parte da superfície de imagem são utilizadas para evocar um fenómeno luminoso do lugar que impede a identificação do entorno e localização. O campo de reflexão aberto pelo projeto *O Observatório*, onde a superexposição fotográfica funciona como uma espécie de recurso de apagamento, possui como foco de interesse a investigação experimental de estratégias que buscam formas de “arruinar” a imagem, de negar ou resistir às convenções de superdefinição.

Neste sentido, a reflexão proposta por Hito Steyerl a respeito das *Imagens Ruins* (*Poor Images*) tornou-se uma base de apoio teórico importante para o estudo. A autora refere que as imagens de “baixa qualidade”, “pouca

resolução”, “abaixo do padrão”, comprimidas e largamente distribuídas — atributos do que chama de imagens ruins — são fantasmas de uma imagem, trapos ou restos, que tendem à abstração (2014, p. 185). A imagem pobre, segundo Steyerl, “zomba das promessas de tecnologia digital. Muitas vezes não só é degradada ao ponto de não passar de um borrão apressado, como chegamos a duvidar que ela possa sequer ser chamada de imagem”²⁰ (2014, p. 186). A dúvida sobre até que ponto as zonas de indefinição, causadas principalmente pelos chamados “defeitos técnicos”, podem comprometer a ideia de imagem é uma questão que moveu esta investigação e que permanece em aberto. Steyerl afirma que tais imagens são consideradas ruins, por não possuírem nenhum valor na sociedade de classe das imagens: “o status que as classifica como ilícitas ou degradadas as isenta dos critérios dessa sociedade. Sua falta de resolução é prova de sua apropriação e seu deslocamento” (Steyerl, 2014, p. 192). E aqui uma questão constitutiva da imagem parece ser determinante: a ausência de resolução como indício de uma operação anterior de apropriação e conseqüente distância em relação a sua origem (e autor). Imagens errantes, que não pertencem a ninguém, disponíveis para eventuais manipulações e distorções de sentido. Ou: imagens (supostamente) “encontradas”, tal como sugerido no vídeo *O Observatório*. Uma vez que a hierarquia contemporânea das imagens não está baseada somente na acuidade, mas sobretudo na resolução (Steyerl, 2014, p. 186), procurar desestabilizar esta base de apoio parece ser uma estratégia promissora para o campo da arte, livrando-se da boa resolução para buscar aproximações com a natureza errante e sem valor das imagens pobres. Vale lembrar que tal aproximação, no contexto da investigação, ocorreu inicialmente por uma tentativa de aproximação com o ficcional. Procurou-se, neste sentido, afastar a imagem da superinformação para que a ficção pudesse operar de modo mais autônomo na lógica interna de cada trabalho.

²⁰ A autora complementa: “E, diga-se, apenas a tecnologia digital poderia produzir uma imagem assim tão delapidada” (Steyerl, 2014, p. 186).

1.6 A ficção fotográfica: um outro lugar

No âmbito desta investigação, o lugar-imagem detém-se em propostas artísticas que instauram ou provocam algum tipo de vínculo entre os lugares concretos do mundo e o campo da imagem, considerando também a atuação de uma componente ficcional neste jogo de forças. Tal vínculo ocorre quando as propriedades documentais da imagem são convocadas para informar, por exemplo, sobre as características específicas e/ou localização geográfica dos lugares em questão. A reflexão proposta pelo lugar-imagem no campo das artes visuais leva sempre em conta o atrito entre as possíveis evocações do lugar físico e o território da ficção, nomeadamente os campos da literatura e cinema. Procurar perceber de que modo tal atrito pode gerar questões, quando dirigido às obras analisadas no âmbito desta investigação (tanto as que integram a componente prática como os estudo de caso), é um dos desafios propostos por este estudo. É importante referir que a abordagem do lugar-imagem é atravessada constantemente pelo estatuto documental da imagem, por isso inclui como objeto de análise especificidades do território da fotografia.

De acordo com Sérgio Mah, uma das questões mais profícuas na reflexão em torno da fotografia nos dias de hoje é a relação estabelecida entre fotografia e a experiência ficcional (2009, p. 253). A promessa de registar com fidelidade a realidade exterior, que acompanha historicamente a fotografia desde o seu surgimento, instalou em seu campo teórico o problema: não ser em sua natureza um documento, mas possuir um valor documental intrínseco que, embora se apoie no seu dispositivo técnico, não pode ser totalmente garantido por ele (André Rouillé, 2009):

A assunção da fotografia como retenção objectiva do real advém do seu carácter maquinal, em que a mão subjectiva do homem é substituída por procedimentos alegadamente neutros. Instaura-se um deslocamento da autoria, normalmente sujeita a impulsos subjectivos, para a crença num processo de perfeição imitativa. Em resumo, afastando as aporias do homem, entre as quais a hipótese de deriva, a fotografia tinha uma missão claramente definida: *produzir conhecimento*. (Mah, 2009, p. 254)

Inserida na dinâmica da sociedade industrial desde o seu aparecimento²¹, a fotografia carrega consigo essa espécie de dupla natureza: a de parecer precisa como uma ciência e inexata como a arte: “O discurso da fidelidade, da exatidão, mobilizado pela própria fotografia, que confere verdade ao meio em si, que atribui autenticidade ao que regista, independente da natureza do referencial, volta-se contra ela quando tenta ser aceita no panteão artístico” (Fabris, 1998, p. 175). O movimento da fotografia pictorialista do século XIX, que procurava seguir os pressupostos estéticos da pintura (na tentativa de atribuir para si valor artístico), comprova a diferença de estatuto entre as esferas do fotográfico e das demais formas de expressão artística. Nas décadas de 1920 e 1930 as experiências do movimento Surrealista propuseram uma radical abertura dos horizontes discursivos da fotografia.²²

Entretanto, a consagração da fotografia como linguagem artística ocorre nos anos 1960 e 1970 (sobretudo sob os influxos da vertente conceitual) principalmente pelo viés documental, por meio de registos de ações e performances então realizadas, que procuravam questionar o valor material do

²¹ Sustenta Rouillé: “Criada, forjada, utilizada por esta sociedade [industrial] e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia” (Rouillé, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. 2009, p. 31).

²² Conforme assinala Sérgio Mah: “Heterodoxo nos procedimentos e nos seus traços formais, o Surrealismo toma uma importância fulcral no desenvolvimento da fotografia enquanto arte, pela forma como problematiza a condição de reprodução da imagem fotográfica bem como suas relações com outras formas de expressão: Poesia, Ficção, Pintura, Cinema, Escultura” (Mah, 2009, p. 255).

objeto de arte. Mas o carácter estrutural e constitutivo da fotografia, para além do seu entendimento como material de registo, tornou-se matéria de estudo no âmbito das práticas artísticas a partir dos anos 1980. O termo *arte-fotografia*, cunhado por André Rouillé, refere-se a esta vertente da fotografia que pode ser definida não só pelo uso do procedimento fotográfico como ferramenta ou vetor da arte, mas como matéria exclusiva das obras. A *arte-fotografia* “rompe radicalmente com todas as práticas artísticas anteriores, para apoiar-se no emprego – assumido, plenamente dominado, e muitas vezes exclusivo – da fotografia” (Rouillé, 2009, p. 335). As práticas artísticas apropriam-se da credibilidade atribuída ao dispositivo fotográfico como uma estratégia para desestabilizar os modos de relação com o mundo a partir desse filtro.

A fotografia torna-se um material da arte no momento em que a reportagem e o documento fotográficos são atingidos por grave crise de confiança. De fato, uma época termina: a da crença na veracidade e na objetividade dos documentos, a do culto do referente, a da negação da escrita, a do esquecimento da singularidade do olhar. (Rouillé, 2009, p. 368)

Segundo Dominique Baqué, as operações realizadas no campo da fotografia contemporânea, nomeadamente apropriações, mestiçagens e hibridações, apontam para um certo Neo-Pictorialismo. Tal “pictorialismo contemporâneo” configura um retorno ao pictórico em fotografia, onde se verificam características do movimento Pictorialista do fim do século XIX: a acentuação da importância do trabalho da mão, a reapropriação de técnicas anteriores, o uso do pincel. A fotografia parece querer afirmar “eu não sou uma fotografia”, para participar efetivamente do campo das artes visuais e consolidar o estatuto da linguagem nesse campo. Seria uma atitude pós-moderna contra o dogma de pureza dos meios. O modernismo acreditava na existência de uma essência tanto na pintura como na escultura e na fotografia. Já na pós-modernidade, ocorre a hibridização.

Atualmente, mesmo diante da evidência e multiplicação dos processos de manipulação digital da imagem, a expectativa da verdade permanece muitas vezes implícita, em diferentes níveis, no entendimento sobre a fotografia. Tanto nos domínios do cotidiano como no contexto específico da criação artística, a fotografia ainda se configura como uma tecnologia a serviço da veracidade (Fontcuberta, 2004, p. 17). Tal dinâmica é enfatizada por Susan Sontag, que questiona o valor da fotografia como fonte de informação;

A visão realista do mundo compatível com a burocracia redefine o conhecimento — como técnica e informação. As fotos são apreciadas porque dão informações. Dizem o que existe; fazem um inventário. Para os espões, os meteorologistas, os médicos-legistas, os arqueólogos e outros profissionais da informação, seu valor é inestimável. Mas, nas situações em que a maioria das pessoas usa as fotos, seu valor como informação é da mesma ordem que o da ficção (Sontag, 2004, p. 32).

A fotografia não regista sem construir uma espécie de realidade própria, e esse é o primeiro ponto para o entendimento da ficção no campo de análise proposto. O compromisso com a semelhança afastou a fotografia do território ficcional, porém, ao ser observada com distanciamento do factual, torna-se mais íntima da ficção – como ocorre na literatura e o cinema. No território da arte contemporânea os processos de manipulação e montagem da fotografia são constitutivos da própria linguagem. Propostas artísticas que exploram, por exemplo, a dessemelhança, a falta de nitidez ou definição e o apagamento podem desestabilizar a noção de realidade contida na ideia de fotografia, configurando estratégias de questionamento e confronto frente as limitações de sentido que conformam esse território.

A propósito, escreve Rouillé: “O realismo não está nas propriedades analógicas do procedimento fotográfico, mas na postura que consiste em crer no fotográfico, em instituir o visível como garantia do verdadeiro, em restringir o concebível aos limites do visível e do apresentável” (2009, p. 369). Na mesma direção, Dubois sublinha:

(...) a dimensão mimética da imagem corresponde a um problema de ordem estética, e não é sobredeterminada pelo dispositivo tecnológico em si mesmo. Todo o dispositivo tecnológico pode, com seus próprios meios, jogar com a dialética entre semelhança e dessemelhança, analogia e desfiguração, forma e informe. A bem da verdade, é exatamente este jogo diferencial e modulável que é a condição da verdadeira invenção em matéria de imagem: a invenção essencial é sempre estética e não técnica. (Dubois, 2004, p. 57)

A compreensão da ficção no território da fotografia passa pela aceitação do fluxo e movimento do mundo contemporâneo, como assinala François Soulages, e se opõe, portanto, à compulsão por produzir e instituir documentos e factos para dar conta de nossa transitoriedade:

Somos devotos diante do real inventado, pois queremos fixidez e não fluxo, eternidade e não tempo, vida e não morte, parada e não movimento. O nascimento da fotografia salva-nos ilusoriamente da morte de Deus. Por não quisermos ver o nada, inventamos, sem nos darmos conta, um ser, um real, uma foto, um referencial fixo para a foto. (Soulages, 2009, p. 151)

Neste sentido, a ficção configura-se como estratégia para provocar atrito entre o que chamamos de realismo na fotografia. “A fotografia possibilita não a captura da realidade, mas o acesso à contrarealidade que, como contrachoque, critica a realidade do mundo: a ficção talvez seja o melhor meio para compreender a realidade” (Soulages, 2009, p. 154). Deste modo, a ficção não corresponde ao oposto da realidade, como oposição simples e binária, mas sim como ferramenta de análise no propósito de desestabilizar e encontrar desvios de sentido nas narrativas que construíram olhares sobre o mundo.

No corpo da componente prática desta tese, a tensão entre fotografia e ficção está relacionada com a ideia de perda do referente na imagem. Ao ser posto em causa o pressuposto indicial da fotografia, o jogo entre realidade e ficção torna-se ainda mais complexo. A propósito, Sérgio Mah destaca: “reunindo a realidade e a ficção, a experiência fotográfica move-se num espaço ambíguo, entre a presença de uma representação e a ilusão de um reconhecimento, que

coloca o espectador numa relação de alteridade, suscitando-o a encontrar a verdade da imagem” (2009, p. 260). Essa ambiguidade permite que a ficção seja entendida como uma ferramenta conceitual promissora no território da fotografia.

O contraponto proposto por Jacques Rancière (2014) entre o filme documentário e o filme de ficção sublinha os fatores que estão em causa quando um jogo de oposição entre ficção e realidade é criado. Segundo o filósofo, o filme documentário (ao mostrar imagens da realidade quotidiana ou documentos que atestam acontecimentos) não é o oposto de um filme de ficção (que utiliza atores para a interpretação de uma história inventada);

Não opõe o já dado do real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito por produzir, mas sim um dado por compreender. O filme documentário pode então isolar o trabalho artístico da ficção ao dissociá-lo daquilo com que costuma identificar-se: a produção imaginária de verosimilhança e de efeitos do real. (Rancière, 2014, p. 257)

Para Rancière, a ficção não deve ser entendida como uma bela história ou a vil mentira que opera como oposição à realidade ou visa se passar por ela; “A primeira acepção de *fingere* não é fingir, mas sim forjar. A ficção é a construção, por meios artísticos, de um “sistema” de acções representadas, de formas agregadas, de signos que respondem uns aos outros” (Rancière, 2014, p. 257). É neste sentido do termo, assinalado por Rancière, que a presente investigação compreende a ideia de ficção.

1.6.1 Muito perto (para não ver): *Las babas del diablo*, *Blow Up* e *Blow Up Blow Up*

O fotógrafo chileno Sergio Larraín captura em segredo a imagem de um casal na Île Saint-Louis em Paris e o carácter enigmático e sugestivo dessa fotografia desperta a atenção de seu amigo escritor Julio Cortázar. Assim nasceu o conto do autor argentino *Las babas del diablo*, publicado pela primeira vez em

Las armas secretas em 1959. O protagonista do conto é Roberto Michel, tradutor e fotógrafo nas horas vagas — um alter ego, metade Cortázar e metade Larraín (Fontcuberta, 2010, p. 42).

Em *Las babas del diablo*, Michel anuncia que pretende narrar um acontecimento, mas que ainda não sabe ao certo que caminhos seguir para revelar o que se passou. Ao expor constantemente seus impasses e dúvidas na abordagem do tema, o narrador do conto envolve o leitor no seu processo de escrita. Sua indecisão sobre que forma adotar para narrar o episódio (ainda não revelado) por meio da escrita gera tensão e expectativa em torno do acontecido. Antes mesmo de o leitor saber o que será revelado por Michel, vai tomando pouco a pouco conhecimento da complexidade do tema pela narração hesitante do protagonista, bem como na dificuldade com que assume escolhas na forma de narrar.

Y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden, bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo 7 de noviembre, justo un mes atrás. Uno baja cinco pisos y ya está en el domingo, con un sol insospechado para noviembre en París, con muchísimas ganas de andar por ahí, de ver cosas, de sacar fotos (por-que éramos fotógrafos, soy fotógrafo). Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes, y a veces una paloma) o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad, y entonces no es la verdad salvo para mi estómago, para estas ganas de salir corriendo y acabar de alguna manera con esto, sea lo que fuere. (Cortázar, 1990, p. 125)

A indecisão de Michel é um traço marcante na estrutura do conto, indecisão também transmitida ao leitor que encontra dificuldades para se localizar no tempo e espaço narrativos. Em certos momentos não é possível identificar quem está a falar sobre o acontecido, pois o conto assume tanto a narração em primeira como em terceira pessoa.

Finalmente o leitor começa a tomar conhecimento do evento que move Michel a escrever: uma fotografia que tomara de assalto de um casal em um parque.

Ao avistar o casal, começa a desenhar hipóteses sobre aquele encontro, sobre o perfil de cada um e sobre o possível envolvimento de uma terceira pessoa que estaria em um carro estacionado nas proximidades. “Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales. Nada le gusta más que imaginar excepciones, individuos fuera de la especie, monstruos no siempre repugnantes” (Cortázar, 1990, p. 132). Narra também suas tentativas de fotografar a cena, estudos de enquadramento e dissimulações para realizar a ação sem que fosse notado por eles. Mas a enigmática figura da mulher o leva finalmente ao ato:

Pero esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar con la verdad. Antes de que se fuera, y ahora que llenaría mi recuerdo durante muchos días, porque soy propenso a la rumia, decidí no perder un momento más. Metí todo en el visor (con el árbol, el pretil, el sol de las once) y tomé la foto. A tiempo para comprender que los dos se habían dado cuenta y que me estaban mirando, el chico sorprendido y como interrogante, pero ella irritada, resueltamente hostiles su cuerpo y su cara que se sabían robados, ignominiosamente presos en una pequeña imagen química. (Cortázar, 1990, p. 132)

A película *Blow Up* (1966) tem como protagonista um fotógrafo profissional de moda, Thomas (David Hemmings). O contexto da ação principal no filme de Antonioni é semelhante ao do conto de Cortázar: Thomas dirige-se a um parque londrino com sua ferramenta de trabalho, olha o entorno de forma descompromissada, como se estivesse à procura de algum motivo interessante, e fotografa alguns pombos no relvado. Ao avistar um casal, em deslocamento pelo parque de mãos dadas, passa a segui-los obstinadamente procurando não ser visto. Regista algumas cenas escondido entre árvores e arbustos. Sua atitude descontraída até então é substituída por uma postura obstinada diante do motivo fotografado. Percorre o relvado escondendo-se do alvo. Consegue capturar a imagem de um abraço, de um beijo. O enquadramento mostra uma porção de céu entre a copa das árvores e, quase despercebido no canto da imagem, vê-se o perfil dos rostos do casal: outro beijo, outro som de clique da câmara de Thomas — Antonioni reenvia-nos ao

conto de Cortázar, ao seu protagonista Michel que escrevia ter simulado enquadrar a paisagem para capturar a imagem do casal sem levantar suspeitas. A mulher olha para os arbustos (como quem busca algo) enquanto abraça o homem. E logo a seguir Thomas é descoberto. Ao perceber que está a ser fotografada sem autorização, a mulher vai ao seu encontro e tenta recuperar as imagens. Mas o fotógrafo resiste a todos os seus apelos.

A partir do momento em que Thomas revela as fotografias tomadas de assalto no parque, mergulha numa vertiginosa jornada vertical no território das imagens. As tentativas aflitas e desesperadas da misteriosa mulher para recuperar as fotografias levantaram muitas suspeitas sobre o teor das imagens. Após revelar e ampliar as fotografias, Thomas as pendura lado a lado sobre a parede de seu estúdio. Analisa cuidadosamente o conjunto como quem está prestes a descobrir um grande segredo. Seu olhar transita entre as ampliações buscando encontrar uma lógica, uma versão ainda oculta sobre o evento. Assim como Michel, no conto de Cortázar, Thomas procura recriar uma narrativa para compreender aquele enigma visual. Uma fotografia mostra o casal abraçado: a mulher olha para o lado com uma expressão aflita. O fotógrafo percorre com a ponta do seu dedo a superfície da imagem, procurando um provável alvo para o olhar da mulher. E traça com este gesto uma linha imaginária que parte do rosto feminino, atravessa uma área vazia do parque e termina em um grupo de arbustos. Interrompe a investigação para uma bebida. Retoma a análise das fotografias e refaz novamente o traçado do percurso com o auxílio de uma lupa. Sua agitação diante da imagem transparece surpresa, sugerindo alguma descoberta na massa de arbustos. Seleciona, então, outro enquadramento no interior da imagem fotográfica para realizar uma nova ampliação.

Michel, o fotógrafo amador do conto de Cortázar, também relata esta operação de investigação diante das fotografias realizadas no parque em Paris:

El negativo era tan bueno que preparó una ampliación; la ampliación era tan buena que hizo otra mucho más grande, casi como un afiche.

No se le ocurrió (ahora se lo pregunta y se lo pregunta) que sólo las fotos de la Conserjería merecían tanto trabajo. De toda la serie, la instantánea en la punta de la isla era la única que le interesaba; fijó la ampliación en una pared del cuarto, y el primer día estuvo un rato mirándola y acordándose, en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad; recuerdo petrificado, como toda foto, donde nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. (Cortázar, 1990, p. 134)

Thomas, após ampliar até o limite possível os negativos, refotografa uma das imagens pendurada na parede no intuito de ampliá-la ainda mais. Quando finalmente identifica algo suspeito na massa abstrata e informe da fotografia, decide ir até o parque. Lá, encontra um corpo. Toca o rosto do cadáver. Sua hipótese havia se cumprido, ele estava certo: definitivamente havia um crime. Porém, após ter encontrado a prova do ato criminoso, as imagens que o atestavam desapareceram misteriosamente do seu estúdio. Havia um corpo, mas as imagens, as testemunhas do incidente tornaram-se inacessíveis. Restou apenas uma, a mais abstrata e menos realista de todas, e que sem a presença das demais para servir de contexto, não comprovaria nada. Mas foi justamente esta imagem borrada, com pouquíssima definição, que revelou o mistério para Thomas. Foi ela a indicar a presença do corpo, que o levou até ele.



Fig. 6 Michelangelo Antonioni. *Blow Up*, 1966

Joan Fontcuberta é um fotógrafo que escreve sobre fotografia. Sua produção prática e teórica aborda questões que desestabilizam a ideia de fotografia como detentora de uma verdade. A postura que assume como teórico e fotógrafo é sempre questionadora e crítica, principalmente com uma deternimada percepção sobre a fotografia como meio passivo e reproduzidor (Nuez, 2010, p. 37-38).

A noção de ficção é uma importante chave de análise para investigar a produção de Fontcuberta, uma ferramenta crítica largamente utilizada por ele na desconstrução de uma ideia de verdade vinculada ao território do fotográfico. Neste sentido, a posição do fotógrafo catalão é sempre contestadora e categórica: “A ficção artística não se opõe ao verdadeiro, se opõe tanto ao verdadeiro quanto ao falso (entendido o falso como engano ou mentira). Tampouco se opõe ao discurso referencial e realista, mas coloca o referente entre parênteses” (Fontcuberta, 2012, p. 111). Sua produção artística trabalha nessa direção, plantando dúvidas num campo de certezas.

A título de contextualização, é importante referir que o debate sobre a imagem como portadora de um discurso de verdade estende-se para além do território da fotografia. A filósofa Marie-José Mondzain sublinha que a ideia de imagem compreendida como uma manifestação da verdade provém da “encarnação da palavra na carne das imagens”;

O invisível, na imagem, é da ordem da palavra. A imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. A imagem alcança sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela. Se mostra deliberadamente qualquer coisa, ela comunica, deixa de manifestar a sua natureza de imagem, isto é, a expectativa de um olhar. (Mondzain, 2009, p. 30)

O fotógrafo Thomas acreditava na existência de um crime mesmo antes de ter acesso ao conteúdo das imagens fotográficas que capturou do casal. Antonioni mostra sua obsessão em confirmar tal hipótese. Mesmo depois de ter tocado a pele fria do cadáver naquela noite regressou rapidamente ao seu

estúdio para confirmar a descoberta diante das imagens. Conforme assinala Mondzain, a imagem não produz nenhuma verdade; foi a verdade de Thomas que se tornou parte da matéria daquelas fotografias.

O que há de mais forte em *Blow-up*, ainda hoje (ou sobretudo hoje), é a sensação de que o filme marca um momento decisivo: a história do fotógrafo interpretado por David Hemmings pode simbolizar a história do momento em que o homem olhou para uma imagem e descobriu que ela não dizia assim tanta coisa (nem uma palavra, quanto mais mil) que ele pudesse perceber. (Oliveira, 2008, p. 57-58)

Ivan de la Nuez define o fotógrafo Fontcuberta como um narrador, um criador de ficções (2010, p. 11). Em 2003, enquanto ministrava um curso na Universidade de Harvard em Cambridge, teve contato com uma cópia em celulóide do filme *Blow Up*, de Antonioni, que pertencia ao Harvard Film Archive. A partir do contacto com a matéria do filme lhe ocorreu a ideia:

[...] iria procurar a sequência em que Thomas fica perturbado, ampliando compulsivamente os fotogramas da cena no parque até descobrir a presença do cadáver; levaria então a bobina ao laboratório fotográfico contíguo à sala de projeção; seleccionaria o fotograma da revelação, colocando-o no portanegativos do ampliador e retomaria esse processo de aumento progressivo e frenético a partir do momento em que Thomas, no filme, se detinha. (Fontcuberta 2010, p. 44-45)²³

O resultado dessa investigação tomou forma por meio da instalação *Blow Up* *Blow Up*, que apresenta ampliações em escala monumental a partir da película em 35mm do filme de Antonioni. Segundo Fontcuberta, do ponto de vista conceitual, seu trabalho discute questões de fragmentação e escala. E, ontologicamente, nos diz que, por mais real que pareça, qualquer imagem contém a ameaça de uma falsidade inevitável (Fontcuberta, 2010, p. 46).

²³ Tradução minha do original: “buscaría la secuencia en la que Thomas se desquicia ampliando compulsivamente los fotogramas de la escena en el parque hasta descubrir la presencia del cadáver; llevaría entonces la bobina al laboratorio fotográfico contiguo a la sala de proyección, seleccionaría el fotograma de la revelación, lo colocaría en el portanegativos de la ampliadora y retomaría ese proceso de aumento progresivo e frenético a partir del momento en que Thomas, en el filme, se detenía” (Fontcuberta 2010, p. 44-45).

Enquanto ampliava freneticamente os fotogramas, Fontcuberta passou a ocupar o lugar de Thomas ao empreender o mergulho nas imagens capturadas clandestinamente naquele parque londrino na década de 1960. Quanto mais ampliada a imagem, menos realista ela se mostra: eis o paradoxo enunciado por Cortázar e Antonioni, levado ao extremo pela operação fotográfica de Fontcuberta. O enigma iniciado pela fotografia de Larraín, o amigo fotógrafo de Cortázar, foi de certa forma dissolvido pelo gesto de Fontcuberta. Nada resta além do gesto de procurar um sentido na imagem. O embate com a materialidade da imagem revela que sua força reside no olhar daquele que se dispõe a encontrar nela um sentido.

A propósito do seu processo de trabalho em *Blow Up Blow Up*, Fontcuberta parece indagar de que foram feitas as imagens, qual seria seu material básico, sua metafísica:

A resposta nos remete não mais ao cadáver de um corpo inerte, que simula a morte, mas ao cadáver da própria representação. A radical economia de meios imposta pelo procedimento faz então aflorarem as tensões entre acontecimento e representação, entre documentalidade e ficção, entre experiência e imagem. (Fontcuberta, 2010, p. 46)²⁴

Mas o que nos mostra a fotografia borrada e abstrata (que não foi levada) do estúdio de Thomas em *Blow Up*? Na concepção que temos a respeito das imagens técnicas, que valor possui uma imagem que nada revela? A ideia de imagem teme o vazio da informação? Ao reportar essas questões ao campo da fotografia —levando em conta todos os avanços técnicos, superações e descobertas que fizeram parte de sua história na empreitada para fixar informações na sua superfície— parece possível responder tais perguntas de modo afirmativo. O esforço empreendido na captura de uma imagem sobre uma superfície (desde o advento da fotografia) configura uma chave de análise para a reflexão sobre os fatores que desestabilizam a própria ideia de imagem,

²⁴ Tradução minha do original: “La respuesta nos reenvía ya no al cadáver de un cuerpo inerte que simula la muerte, sino al propio cadáver de la representación. La radical economía de medios impuesta por el procedimiento hace entonces aflorar las tensiones entre acontecimiento y representación, entre documentalidad y ficción, entre experiencia e imagen” (Fontcuberta, 2010, p. 46).

relacionados à incapacidade ou fracasso de ser portadora de determinado conteúdo visual.



Fig. 7 Joan Fontcuberta. *Blow Up Blow Up*, 2013. Vista da instalação.

Entre a ideia de imagem e a matéria feita imagem instaura-se um ponto de tensão. Neste sentido, o título deste subcapítulo, *Muito perto (para não ver)*, assinala uma provocação: quanto mais próximos pensamos estar da materialidade da imagem, mais distantes podemos estar do sentido que ela é capaz de revelar.

1.7 Lugares depois do tempo: *Vera Cruz* e *L'Ellipse*

O campo de tensões gerado pela desorientação espacial vivida pelos protagonistas de *La Jetée* e de *La invención de Morel* encontra correspondência no tempo presente, onde o convívio com (e em função de) determinadas imagens é cada vez mais recorrente: a proliferação de imagens, difundidas principalmente pela publicidade, pelos meios de comunicação e pela indústria das novas tecnologias, acumula e sobrepõe camadas de realidade.

Conforme refere Bernardo Pinto de Almeida, para actuar neste contexto por meio da arte não se trata de ignorar que o mundo esteja recoberto de imagens, “mas de aceitar essa cobertura, esse envolvimento é hoje o próprio campo da realidade [...] é sobre essa espessura da camada imaginária que recobre o mundo como se fosse uma pele que a nova arte age, ou tenta agir, procurando pensá-la” (2003, p. 184). Nicolas Bourriaud, a propósito do trabalho do artista visual Pierre Huyghe, afirma que “uma imagem nunca está sozinha, ela existe apenas sobre um fundo (ideologia) ou relacionada com as imagens anteriores ou posteriores” (2009, p. 59). O trabalho de Huyghe assume um carácter político por produzir imagens que abrem lacunas e criam hiatos na nossa compreensão do real, sustenta Bourriaud: “ao contrário do que estamos acostumados a pensar, não estamos saturados de imagens; estamos submetidos à escassez de certas imagens, que têm de ser produzidas contra a censura. Preencher os espaços em branco que pontuam a imagem oficial da comunidade” (Bourriaud, 2009, p. 59).

Assim, o lugar-imagem define seus contornos: ao mesmo tempo em que assume uma relação de conexão e interdependência entre a imagem e o lugar, a que faz referência, procura identificar zonas de conflito no campo de

relações que instaura. Pretende afirmar-se antes como uma ferramenta em busca de tensões, e menos como uma noção propriamente dita, para refletir sobre propostas artísticas que provocam fissuras de sentido na camada de imagens que recobre o mundo — tal como referem Pinto de Almeida e Bourriaud. Sob esse viés, a análise dos trabalhos *Vera Cruz* (2000), da artista brasileira Rosângela Rennó, e *L'Ellipse* (1998), do francês Pierre Huyghe, permite traçar alguns paralelos com o romance de Bioy Casares e o filme *La Jetée* de Chris Marker.

Rosângela Rennó utiliza a fotografia como base na sua produção. Vale-se de imagens encontradas, danificadas pela ação do tempo, aparatos e textos que pertencem universo fotográfico para desenvolver seu trabalho, cruzando conteúdos documentais e ficcionais que problematizam o estatuto da imagem. Em sua produção, a ideia de rasura se impõe a ideia de transparência na imagem: algo parece ter falhado, impossibilitando que o conteúdo presente em sua superfície seja revelado na sua totalidade.

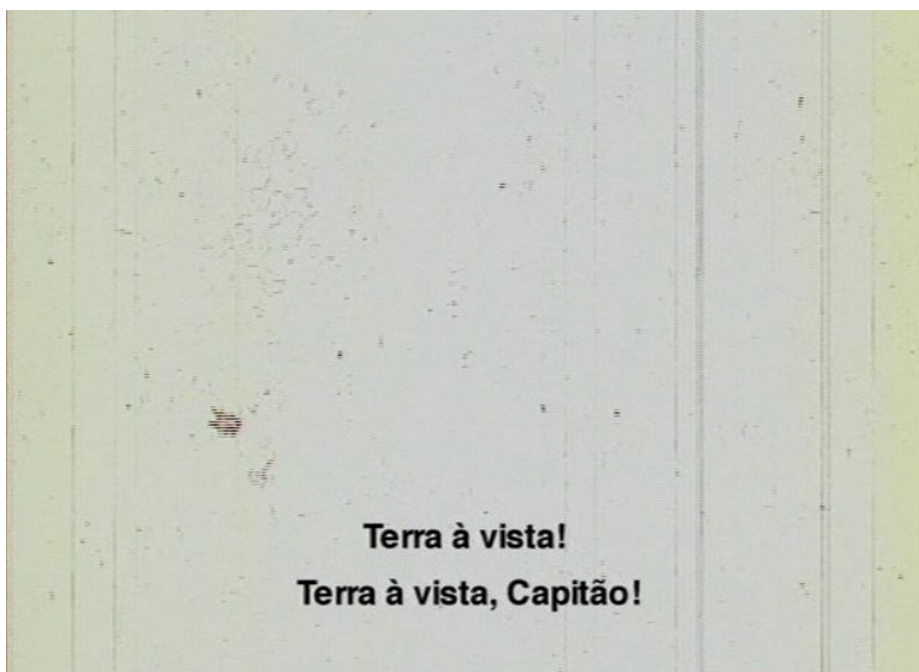


Fig. 8 Rosângela Rennó. *Vera Cruz*, 2000. Vídeo (still).

O vídeo *Vera Cruz* (2000), baseado na carta escrita por Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal, é uma espécie de documentário impossível sobre a

chegada dos navegadores portugueses ao Brasil. Rennó apresenta ao espectador a projecção de uma película, cuja imagem parece ter sido apagada e arruinada pelo tempo, acompanhada de uma legenda com base no relato escrito de Caminha. Uma fina ironia tira partido da óbvia ausência de aparatos capazes de produzir registos visuais na época. A artista fabrica um documento melancólico, onde o vazio e o ruído tomam o lugar das cenas de um episódio da história que nunca puderam ser capturadas com instrumental técnico capaz de conferir veracidade e isenção àquela narrativa. A histórica chegada dos navegadores à Terra de Vera Cruz — que viria a ser chamada de Brasil — foi documentada apenas por relatos escritos. Mais tarde produziram-se imagens, as pinturas encomendadas para retratar o fato de forma romanceada e figurar nos livros didáticos de História. Está-se muito longe da “apaziguadora” segurança de um registo técnico, capaz de satisfazer o desejo de verdade perante os fatos. No vídeo de Rennó, a luz branca com falsos ruídos do tempo é quase tudo o que se pode ver. A projecção emana a melancólica impossibilidade de se fixar uma imagem, assim como o vazio da tentativa frustrada em reter (e crer) em um fato sem evidências que possam embasá-la.

Vera Cruz começa com o som do mar, do vento, das ondas — tal como a turbina que ouvimos antes da primeira imagem em *La Jetée*. Sobre a tela de projecção, inundada quase que por completo por uma luminosidade branca, é possível ler (sob a forma de legendas) a transcrição fantasmagórica de uma voz que não está presente²⁵. O trabalho de Rosângela coloca muitas questões com poucos elementos formais. As legendas de um filme documental que nunca existiu evidenciam os ruídos, não apenas da imagem (que continua sem

²⁵ A esse respeito, o crítico de arte e curador Moacir dos Anjos escreve: “Mas se de todos é subtraída a imagem e a voz – apagamento do que individualiza e confere identidade de imediato –, dos portugueses é transcrita ao menos, em forma de legendas escritas, a sua fala. Não a fala indistinta, mas aquela dita por personagens que exercem funções específicas no agrupamento do qual tomam parte (o capitão, o padre, o soldado, o escrivão...) e que reagem às situações vividas de modos particulares. Por meio desse artifício, a esses é dado o poder não só de descrever o encontro com o outro, mas também o de definir quem lhes é estranho (os índios) de forma indiferenciada” (Anjos, 2006).

estar lá), mas da crença depositada nas imagens técnicas como detentoras de verdade. As imagens que o vídeo parece sonegar continuam lá, elas não são meros reféns da impossibilidade técnica de um registo no ano de 1500. Tanto o relato, como as imagens construídas a partir dele, aparecem na projeção como intrusos.

Valendo-se de pouco mais que do uso da palavra impressa, *Vera Cruz* demonstra como também o filme – mesmo, e talvez sobretudo, o filme documental, histórico, fotográfico – pode ser instrumento de afirmação de hierarquias e de anulação, portanto, do direito supostamente equânime de narrar a vida de perspectivas diversas. Reforça, ainda e por isso, a ideia de que o texto pode ser, assim como a imagem criada de alguém ou de algo, instrumento de amnésia social. (Anjos, 2006)

As imagens do filme de Rennó apenas aparentam estar em branco. Os efeitos que simulam a ação do tempo sobre o material fílmico sinalizam uma fina ironia presente no trabalho. Se a existência do material fílmico na época em que ocorre o facto histórico já é da ordem do impossível, que dirá o emprego de “efeitos do tempo” sobre este registo. Neste sentido, a veracidade do texto que acompanha a imagem também é colocada à prova: a dúvida transborda, abala a verdade do conteúdo, tornando difusas as fronteiras entre o documental e o ficcional.

O vídeo, dispositivo contemporâneo de impensada existência na época das navegações, funciona como ferramenta melancólica, afirmando ausências. Os filmes e fotografias de Rosangela Rennó seguem a ficcionalizar outros lugares em desaparecimento enquanto seu “documentário” *Vera Cruz* exhibe imagens em branco.

Parte da produção do artista visual Pierre Huyghe toma o cinema como objeto de análise para problematizar as estruturas narrativas presentes em seu campo. De acordo com Huyghe, seu interesse pelo cinema foca os processos constituintes do meio: seus dispositivos de apresentação e modos de repercussão na esfera pública, bem como as formas de interpretação e construção da imagem (Huyghe, 2011). É no tensionamento entre tais

questões - que segundo o artista, cabem todas numa ideia de cinema - que Huyghe desenvolve seus projetos artísticos.

A sua produção do final dos anos 1990 tomou o cinema como plataforma de estudo de maneira directa, adotando como operação de trabalho a apropriação de fragmentos de filmes e reencenação de algumas de suas passagens. Posteriormente, esse procedimento foi se tornando menos presente (do ponto de vista formal), demarcando seu interesse por este campo de modo mais conceitual.

L'Ellipse (1998) é um trabalho que consiste numa projeção tripla de vídeo apresentada em um ecrã panorâmico. As três projeções são dispostas lado a lado: nas extremidades são apresentadas cenas do filme *O Amigo Americano* (Wim Wenders, 1977) e no centro uma nova sequência filmada em 1998 — onde o protagonista (Bruno Ganz) da trama de Wenders aparece no mesmo local em que foram rodadas as cenas originais do filme.

O trabalho exhibe, assim, cenas de *O Amigo Americano* separadas pela projeção de outro filme realizado vinte e um anos mais tarde. Para construir a nova narrativa, Huyghe deteve-se no momento da trama de Wenders em que Jonathan (Bruno Ganz) está em seu quarto de hotel (no bairro de Beaugrenelle, em Paris) e recebe um telefonema com instruções para dirigir-se a um local na outra margem do rio.



Fig. 9 Pierre Huyghe. *L'Ellipse*, 1998. Projeção tripla.

Na linguagem cinematográfica, a *ellipse* cumpre a função de conectar dois acontecimentos paralelos na narrativa, suprimindo ou silenciando algumas informações no texto ou na imagem. Tal noção, oriunda do campo da teoria

literária, foi retomada pela narratologia do cinema sem modificações, conforme assinalam Aumont e Marie: “Fala-se de elipse cada vez que uma narrativa omite certos acontecimentos pertencentes à história contada, “saltando” assim de um acontecimento a outro, exigindo do espectador que ele preencha mentalmente o intervalo entre os dois e restitua os elos que faltam” (Aumont e Marie 2003, p. 96-97). Em *L'Ellipse*, Bruno Ganz sai do quarto do hotel onde encenara mais de vinte anos antes uma sequência de *O Amigo Americano* e realiza (concretamente) o percurso até o apartamento na outra margem do rio. Assim, Pierre Huyghe materializa um espaço invisível no filme, registrando a caminhada de Ganz até o destino sugerido (pelo recurso da elipse) na história de Wenders. Segundo Huyghe, a elipse no cinema assume a forma do encadeado, da cortina ou do entretítulo, para provocar uma interrupção no curso linear dos acontecimentos, representando deste modo uma perda momentânea entre o leitor e o personagem (Huyghe, 1999).

Contudo, o acontecimento ou a personagem não desapareceram definitivamente. Apenas se encontram alhures no tempo e espaço. Numa narrativa, aquilo que não está presente (aí), aquilo que reenvia para um outro tempo ou para um outro espaço (ali) está associado à memória daquele que o recebe, a uma anterior existência real. (Huyghe, 1999)

O trabalho do artista francês encontra nesta figura de montagem uma fissura no tempo da narrativa, inserindo nesse contexto uma camada que pertence a outro tempo fora da ficção. *L'ellipse* torna visível a possibilidade de escavar no tempo da ficção uma fenda que permite regressar ao passado para recontar, ou colocar em causa, determinada narrativa no plano da imagem. Reenviar personagens para outro tempo e espaço — tal como refere Huyghe sobre a elipse no cinema — é o que propõe Chris Marker, ao enviar um emissário ao passado de suas lembranças (*La Jetée*); Rosângela Rennó, ao apresentar a reconstituição visual de um facto histórico sem imagens (*Vera Cruz*); e Bioy Casares, sob a figura do náufrago cuja imagem retornará eternamente ao lado de sua Faustine sob o movimento das marés (*La Invención de Morel*). Mas estes retornos escavados no tempo, guardam em si marcas das operações

que os tornaram possíveis: a fissura na linha ténue que organiza as imagens no tempo estará sempre visível.

Em *Vera Cruz*, de Rosângela Rennó, o vazio apresentado no ecrã (como se fosse uma imagem) materializa uma ausência inevitável. Mas é justamente tal barreira intransponível que torna a obra possível. A mesma barreira que permite que a personagem do filme de Wim Wenders retorne ao seu quarto de hotel despida de si mesma — é Bruno Ganz quem retorna na obra de Huyghe, e não Jonathan. A fala sobre a impossibilidade de retornar no tempo é a própria fala que dá corpo as obras: em *La Jetée*, *La invención de Morel*, *Vera Cruz* e em *L'ellipse*. Em nenhum dos casos (e em nenhum caso) há qualquer hipótese de um retorno viável — no tempo, no espaço —, mas em todos eles o retorno ocorre (em sua impossibilidade) no território das imagens.

1.8 Quando a imagem se afasta do lugar

O interesse pela noção de *paisagem* norteou algumas directrizes do presente trabalho de investigação, sobretudo pela proximidade que potencialmente estabelece com a ideia de *ficção*.

O conceito de paisagem refere-se, de modo geral, tanto à percepção de uma cena como também aos modos de representá-la. É precisamente no entrelaçamento destes aspectos conformadores do termo que pode ser situado um dos pontos de partida da presente investigação. A compreensão da paisagem como uma construção cultural, que não pode ser considerada uma entidade fechada em si mesma, é defendida amplamente no campo teórico, conforme se verifica nos estudos dos filósofos Anne Cauquelin (2007) e Jean-Marc Besse (2006) e do historiador da arte Javier Maderuelo (2006). Nesta perspectiva, a compreensão do termo não pode ser reduzida a um género pictórico nem a um conjunto de objetos configurados pela natureza ou transformados pela ação humana.

A paisagem não é, portanto, o que está ali à nossa frente, é um conceito inventado, ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e dos elementos que o constituem. (Maderuelo, 2006, p. 38)²⁶

Por não encontrar uma correspondência directa no mundo a *paisagem* evoca a ideia de construção a partir da percepção, daí a complexidade do seu

²⁶ Traduzido por mim do original: “El paisaje no es, por lo tanto, lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes” (Maderuelo, 2006, p. 38).

entendimento.²⁷ Maderuelo sublinha tratar-se de um conceito inventado, reforçando suas variantes culturais em jogo na sua elaboração. Jean-Marc Besse parte das mesmas premissas para problematizar a noção de paisagem levando em conta o vínculo essencial que estabelece com o território da imagem:

De fato, três termos são encadeados (representação, estética e pintura) para afirmar que a paisagem é, de maneira geral, uma construção cultural, que ela não é um objeto físico, que ela não deve ser confundida com um ambiente natural, nem com o território ou o país. A paisagem é da ordem da imagem, seja esta imagem mental, verbal, inscrita sobre uma tela, ou realizada sobre um território (*in visu* ou *in situ*). (Besse, 2006, p. 61)

O filósofo assinala que é preciso atribuir ao visível outro estatuto, outra função, para além da experiência sensível que dele se pode fazer: “o visível revela algo. Ele exprime. O que quer dizer que ele não é somente uma representação” (Besse, 2006, p. 64). Sob este viés, Besse propõe a ampliação dos limites do campo de estudo da paisagem a outros universos de significações, outros conceitos e práticas para além da estética. Situa, deste modo, a questão da paisagem no âmbito de uma indagação antropológica geral acerca do desenvolvimento e das transformações das culturas visuais (Besse, 2006, p. 62).

No âmbito da arte, Delfim Sardo define a paisagem como “uma construção de um modo específico da visão, modo esse que resulta da domesticação de uma estrutura caótica de mundo, convertida em paisagem pela metodologia da representação” (Sardo, 2011, p. 295). No processo de construção da

²⁷ O geógrafo Álvaro Domingues refere que o conceito de “paisagem” na Geografia é abordado frequentemente com uma atitude nostálgica: “A paisagem, numa época em que a geografia se afirmava uma disciplina de chameira entre as ciências físicas e humanas, era uma espécie de síntese e epifenómeno resultante de uma relação de tempos longos entre as condições naturais (um conjunto de determinantes biofísicas) e a ação do homem organizado em sociedades portadoras de uma historicidade, de uma cultura, de uma evolução tecnológica. (...) Quase sempre enquadrada por uma sociedade rural e tradicional, a Geografia das Paisagens devolve-nos a segurança de um saber estável, coerente, reconhecível, em equilíbrios engenhosos, duradouros e saberes ancestrais. O estudo da Paisagem era quase um exercício de sedução: desmontar para perceber, relacionar, encontrar as marcas do tempo, as vicissitudes da história, as estações, os campos, as formas de povoamento, as construções, os materiais” (2001, p. 55).

paisagem está presente a reorganização do que se apresenta ao olhar por meio de um código de produção ou por uma determinada hierarquização do ver (Sardo, 2011, p. 295).

A ideia de paisagem encontra-se tanto no objeto contemplado como no olhar de quem o contempla; corresponde não apenas ao que está diante dos olhos, mas ao que se vê (Maderuelo, 2006, p. 38). A paisagem é construída à medida que sua leitura vai sendo executada: neste movimento pode abrir-se um espaço, uma fresta, para que a ficção opere construindo (outros) sentidos. Nesta perspectiva, é possível relacionar a noção de paisagem com a experiência fílmica: “Assim como o filme, cuja duração na tela de nossas representações é efêmera, a paisagem sempre construída e a reconstruir é concebida como suspensa em nossos pensamentos, na duração de um projeto constante, e só aparece na medida que é produzida” (Cauquelin, 2007, p. 172).

Aproximar a paisagem do território da ficção, a partir da experiência fílmica, também permite aproximá-la do campo da literatura.²⁸ Os movimentos de leitura e de narração podem indicar modos de construção (metafórica) da paisagem. Os relatos de viagem são um exemplo clássico, onde está em jogo a construção narrativa em torno de determinado lugar: o distante e o inacessível são um terreno fértil para o ficcional. Embora a paisagem seja fruto da visão que parte de um lugar concreto, sua dimensão imaterial permite um atravessamento pela imaginação — e aqui esbarra-se na construção literária dos lugares imaginários.

Atualmente a ideia de um lugar imaginário, diferente daquele onde se vive, é tão persistente que facilmente esquecemos há quanto tempo ela é conhecida nas culturas históricas — como sublinha Belting. A exemplo, o filósofo refere a antiga literatura chinesa, onde a imagem do campo de arroz conferia sentido a um ordenamento social. Os literatos procuravam uma natureza desabitada,

²⁸ Vale referir que a paisagem, como conceito inequívoco e pleno, aparece pela primeira vez no seio da cultura chinesa antiga, e se dá por meio de uma relação estreita com a literatura (Maderuelo, 2006, p. 19 – 24).

para contemplá-la como *paisagem*, “à distância, ou seja como imagem. Quem convertia a natureza em imagem não se entregava a ela como o camponês que nela trabalhava. O poeta amava a mesma natureza que o camponês receava” (Belting, 2014, p. 94). A busca dos literatos pela natureza era uma forma de evasão no momento em que sua liberdade na sociedade se encontrava ameaçada. Deste modo, encontraram lugares perpetuados na poesia por meio do seu olhar. Surgiram, então, “lugares da imaginação com os quais se identificava uma cultura inteira. (...) Eram lugares até onde era possível viajar, mas nos quais não se podia viver” (Belting, 2014, p. 94).

Era possível entrever em que medida os lugares eram determinados culturalmente — de que modo correspondiam a ideias do que um lugar deveria ser — por meio da diferença entre a paisagem e o mundo da vida camponesa. “Os próprios lugares são imagens que uma cultura transfere para locais fixos na geografia real” (2014, p. 94). Belting atribui a conversão de uma região, que se assemelha a tantas outras, em imagem única de lugar único a uma prática promovida na China que consistia em levar a determinado lugar inscrições com textos que enalteciam o seu aspecto e clarificavam o seu significado. A descrição poética lida no lugar pelo viajante se transferia como imagem interna para esse lugar, no intuito de ver com os olhos do poeta que o descobriu há muito tempo.²⁹ Assim, a imagem da poesia não poderia mais ser separada do lugar, que por meio desta operação era transformado em imagem. Os lugares tornavam-se acessíveis através da leitura dos relatos de viagens e contemplação das pinturas (elaboradas também por meio de descrições) (Belting, 2014, p. 95).

Entre as noções de *lugar imaginário* e de *paisagem*, existe um ponto de contacto: uma componente ficcional que deriva de uma interpretação ou leitura. A paisagem, de modo genérico, pressupõe um lance de vista, uma

²⁹ Belting assinala um contraponto interessante: “Enquanto os viajantes europeus se vangloriavam das aventuras nas suas viagens, os viajantes chineses levavam diretamente o leitor ao lugar cujo aspeto recriavam. Uma cultura inteira viveu assim de lugares sonhados, cujos nomes faziam fluir no leitor uma torrente de imagens” (2014, p. 95).

realidade convertida pelo olhar em paisagem. Já os lugares imaginários pertencem, sobretudo e obviamente, ao território da imaginação — muito embora possam derivar de lugares concretos na construção de analogias, como se observa na literatura.

Lugares não são apenas aqueles em que os homens vivem. Podem ser também lugares da imaginação e da evasão, lugares da u-topia, que como conceito encerra em si uma contradição. Na tradição greco-romana tais lugares têm o nome de Arcádia e na tradição bíblica recebem o nome de Paraíso. À imagem do lugar real associa-se a imagem antitética do lugar imaginário, onde tudo era diferente ou onde tudo era bom. Este tema permite uma aproximação àquilo que os lugares são numa acepção antropológica. Além do desejo de pertença, os lugares satisfazem ainda o desejo de liberdade. (Belting, 2014, p. 96)

Dicionário dos Lugares Imaginários (2010), de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, é um guia de viagem para os lugares da literatura. O dicionário apresenta uma escrita semelhante aos guias de viagem e está repleta de informações técnicas — mapas, localizações geográficas, história dos lugares, fauna, flora, indicações de como chegar. A metodologia de trabalho adotada por Manguel e Guadalupi, na abordagem dos lugares no campo da ficção, motivou este estudo em sua fase inicial. O sentido de humor presente na obra ultrapassa o abismo da complexidade de abordagem do tema. Os autores afirmam que diante da amplitude do universo imaginário tornou-se necessário, do ponto de vista prático, estabelecer determinados limites: “Começamos por nos restringir deliberadamente aos locais que um viajante pudesse pensar em visitar, excluindo paraísos, infernos e lugares do futuro, ficando apenas com aqueles situados no nosso planeta” (Manguel & Gianni, 2010, p. VII e VIII). No prefácio da obra, Manguel situa a abordagem dos lugares no cuidadoso equilíbrio entre o “prático” e o “fantástico”:

Tomaríamos por suposto que a ficção era realidade e trataríamos os textos escolhidos com a mesma seriedade com que se encaram os relatos de um explorador ou cronista, utilizando apenas informações fornecidas pela fonte original, sem “invenções” de nossa parte. (...) Com essa intenção, baseamos o projeto de nosso livro em um dicionário geográfico do século XIX — relíquia de uma época em que

viajar pelo mundo real era ainda uma aventura apaixonante. (Manguel & Gianni, 2010, p. VII)

Nos momentos de impasse sobre a escolha dos lugares a integrarem a obra confessam que a definição de imaginário tornou-se confusa: “Porque incluir a ilha de Robinson Crusoé, que se baseia em fatos históricos? O motivo que nos arriscamos a sugerir é que ela se afastou de seu lugar e se tornou para sempre um símbolo de alguma coisa indefinida, algo vagamente ligado à evasão, à solidão onírica e a praias de areia branca” (Manguel, 2010, p. VIII). O “afastamento” do lugar, referido pelos autores, pode ser entendido como uma espécie de transbordamento da ficção “oficial” (na narrativa de Daniel Defoe). A possibilidade da imagem (do lugar) afastar-se do lugar — produzindo outra realidade simbólica que ultrapassa o próprio lugar — funcionou como uma espécie de bússola no desenvolvimento da presente investigação, indicando pistas ao longo do percurso. Em tal afastamento reside uma tensão entre as informações sobre o lugar e percepção do lugar a partir da experiência. A ficção, mais precisamente o *coeficiente ficcional*, é produto dessa tensão.

Neste sentido, o emprego do termo lugar é um factor determinante para o estudo. Uma vez que a componente prática desenvolve-se a partir de uma relação de proximidade com os locais investigados, a noção de *lugar* parece adequada por sugerir uma dimensão da experiência envolvida no processo de elaboração dos projetos. Somente os lugares que suscitaram perguntas sobre a sua própria natureza foram incluídos no estudo ³⁰ — os experimentos decorrentes de visitas a outros locais foram descartados. O método de escolha dos sítios deu-se por uma série de inquietações, geradas pelo movimento entre as perguntas que surgiam e a busca por respostas. Tal movimento gerou, por sua vez, envolvimento e proximidade (inclusive em termos afetivos) com os lugares que integram a pesquisa.

Enquanto a terminologia paisagem sugere um olhar mais distanciado a partir de um ponto de vista (interpretativo, inclusive), o lugar convoca a ideia de

³⁰ Ver Apêndice II: Outros lugares em estudo.

experiência, de vivência, de presença. Sob este viés pretendeu-se adotar o termo lugar no corpo desta investigação, para referir um olhar tateante, que vê de perto, procurando compreender aquela realidade. Se a paisagem pressupõe um recorte, uma moldura, um código, o lugar pressupõe certo preenchimento de sentido movido pelo desejo de pertencimento. Em resumo, a linha de pensamento que orientou a escolha dos termos aposta na abertura evocada pela noção de lugar que se dá por meio da experiência.

Outro aspecto levado em conta na escolha da terminologia: o estudo dos termos tornou claro o papel estrutural desempenhado pela tensão entre os sentidos de lugar e imagem no corpo de pesquisa. Face às perspectivas apresentadas sobre a noção de paisagem, depreendeu-se que os códigos de representação, envolvidos na sua constituição, poderiam tornar menos evidente tal tensão no caso do termo paisagem ser empregado ao invés do termo lugar. Com base na argumentação exposta, compreende-se paisagem e imagem como noções entrelaçadas ao campo do visível, impedidas, por semelhança, de provocar entre si o embate obtido na alternância de foco entre lugar e imagem. Embora, no contexto desta investigação, seja possível verificar certas aproximações com a noção de paisagem optou-se pela terminologia lugar em detrimento da primeira.

No âmbito da componente prática o método de abordagem³¹ dos lugares foi permeado por uma forte componente ficcional, que, em certa medida, pode expandir, ocultar ou se sobrepor às características do próprio lugar. Muitas

³¹ Em *One Place After Another: Notes on Site Specificity* (1997), Miwon Kwon afirma que a discussão em torno da noção de *site-specific*, inicialmente voltada para as práticas artísticas em curso entre os anos 1960 e 1970, passou a assumir contornos mais difusos. Observa que no âmbito da prática das artes avançadas desenvolvidas nos últimos trinta anos, a definição de *site* vinculada a um local físico (enraizado, fixo, real) foi transformada em uma espécie de vetor discursivo (desenraizado, fluido, virtual) (p. 95). Os fatores e consequências decorridas do afastamento da interpretação literal do *site*, bem como da sua expansão conceitual e física no âmbito do sistema de arte, são expostos e problematizados ao longo do seu conhecido texto. Apesar dos projetos aqui desenvolvidos possuírem identificação com propostas artísticas que se pautam em características do lugar, na leitura dos mesmos não se considerou uma abordagem a partir do viés *site-specific*. Tal opção deve-se, sobretudo, à presença da forte componente ficcional em jogo na elaboração dos projetos, que ultrapassa e certas vezes oblitera aspectos da realidade do lugar.

vezes, a primeira relação com o lugar foi estabelecida a partir de imagens e informações sobre o mesmo. No intervalo entre a repercussão do material recolhido e a visita ao local, já estava em curso uma construção imaginária daquela realidade — a ser confrontada e transformada pela experiência no local.

Os lugares aqui investigados por meio da prática artística e consequente reflexão escrita estabeleceram um conjunto de relações possíveis com obras ficcionais no âmbito da literatura e do cinema. *La invención de Morel* e *La Jetée* foram influências estruturantes na construção do projeto *O Observatório*. Assim como a ideia de cinema determinou o processo de trabalho em *Hotel Miradouro*, e a trama cinematográfica de Wim Wenders — *O Estado das Coisas* — foi o mote para a elaboração do projeto *Depois de o Estado das Coisas*.

São também lugares que não pertencem ao meu universo cotidiano — e aqui é preciso levar também em conta que venho de outro país, que meu olhar para o contexto e entorno carrega a memória de outro contexto de vida, de outros lugares culturalmente diversos. Segundo o geógrafo Milton Santos, a mobilidade tornou-se praticamente uma regra nos dias de hoje;

O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que a produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens e a ideias. Tudo voa. Daí a ideia de *desterritorialização*. Desterritorialização é, frequentemente, uma outra palavra para significar estranhamento, que é, desculturalização. (Santos, 2009, p. 328)

Santos afirma que os migrantes trazem consigo uma espécie de “memória inútil”, que suas lembranças e experiências criadas em função de outro meio não servem para orientá-los no embate com o novo cotidiano. “Precisam criar uma terceira via de entendimento com a cidade. (...) Trata-se de um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória. Obrigados a esquecer, seu discurso é menos contaminado pelo passado e pela rotina” (Santos, 2009, p. 328).

A maior parte do processo de investigação prática nos lugares ocorreu em espaços de hotel em Portugal. Embora tais espaços marcados pela ideia de padronização e impessoalidade sejam frequentemente entendidos e abordados como *não-lugares*³², não foi exatamente nestes termos que ocorreu a relação com os locais no âmbito da pesquisa — conforme será comentado nos capítulos seguintes **Hotel Miradouro** e **Hotel Arribas**. “Quanto mais instável e surpreendedor for o espaço, tanto mais surpreendido será o indivíduo, e tanto mais eficaz a operação da descoberta. A consciência *pelo lugar* se superpõe à consciência *no lugar*” (Santos, 2009, p. 330).

³² Marc Augé (2009) define como *não-lugares* os espaços que possuem como característica a uniformidade e impessoalidade — geralmente locais de passagem como hotéis, aeroportos, estradas, portos — que assumem uma relação de oposição aos espaços por ele definidos como antropológicos (identitários, relacionais e históricos). “Por não-lugar designamos duas realidades complementares mas distintas: espaços constituídos em relação com certos fins (transporte, trânsito, comércio, tempos livres), e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços” (p.79).

2. Hotel Miradouro



2.1 Os espaços de hotel e o cinema: estar em toda a parte

Cenários recorrentes no imaginário cinematográfico, os espaços de hotel assumem diferentes registos nas narrativas fílmicas. Evocam atmosferas de *glamour* (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932), decadência (*Mystery Train*, Jim Jarmusch, 1989 e *The Million Dollar Hotel*, Wim Wenders, 2000), impessoalidade comum aos aeroportos (*Holy Motors*, Leos Carax, 2012), ou nostalgia (*Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014).

As cenas filmadas em hotéis reforçam a condição de passagem dos personagens e a convergência de diferenças sociais e culturais entre os mesmos. A presença dos espaços de hotel, muitas vezes, está relacionada a rupturas no curso previsível do enredo, desencadeando situações-limite vividas pelos personagens. Por vezes, os hotéis figuram nas histórias como um cliché, uma referência caricata ligada ao exercício do turismo banal. Para além das variantes assumidas pelos espaço hoteleiros no universo do cinema, algo parece estar implícito nas suas diversas aparições: a ideia de um intervalo que se abre na vida quotidiana, a experiência de descontinuidade no tempo e espaço da rotina. Tal especificidade ligada ao transitório é potencialmente geradora de estranhamento, podendo funcionar como estopim para mudanças inesperadas no rumo das narrativas. Outra peculiaridade paradoxal relacionada a estes espaços, reside na sensação de se estar em um recinto (na maioria das vezes desconhecido) que procura emular uma atmosfera doméstica ou certo aconchego calculado.

O tempo de uma diária é sempre um exercício de suspensão e distanciamento de uma rotina ou modo de vida. O cinema explora esta relação com o lugar por meio de personagens que procuram escapar de seu próprio passado, que

projetam outro modo de vida no futuro ou simplesmente escolheram viver em trânsito. O hotel representa muitas vezes o inesperado num intervalo de vinte e quatro horas.

A impessoalidade e a uniformidade características dos hotéis tornam remotas as relações de identidade e reconhecimento do lugar. A propósito destes espaços abordados no cinema, o filósofo Nelson Brissac Peixoto sublinha que hotel é o local de passagem por excelência:

Oposto à casa, é onde se mora em trânsito. Não há nada para fazer lá. Essa transitoriedade, cuja forma acabada seria o motel, transparece nos próprios objetos que organizam o espaço: nele não se põe nada que seja para ficar. Nada que marque nas suas paredes a presença de quem mora lá. Apenas o estritamente funcional. Daí sua impessoalidade. (Peixoto, 2010, p. 44-45)

Com o avanço crescente da indústria do turismo multiplicaram-se os hotéis que não se parecem com nenhum lugar específico, onde quase não há indícios de características locais ou regionais. Em seu romance *Hotel* (2014), Paulo Varela Gomes descreve com precisão e humor alguns pormenores decorativos que caracterizam os espaços hoteleiros. A trama literária conta a saga de Joaquim Heliodoro que, após ganhar no *Euromilhões*, coloca em prática o sonho de converter uma antiga casa em hotel. Enquanto a arquitectura do local é cuidadosamente apresentada ao leitor, uma espécie de embate vai sendo travado entre o protagonista do romance e o arquitecto responsável pela remodelação da mansão:

(...) desde a primeira fase do projecto, advertiu severamente o arquitecto contra eles: nada de decoração característica de hotel, mais ou menos à maneira das revistas de decoração ou dos hotéis norte-americanos, cortinados com borlas, rendas, veludos, alcatifas espessas, metais dourados, mas tão-pouco o mobiliário modernista, elegantemente seco, cor de madeira ou laca, dois géneros de interiores que conferem aos hotéis de hoje, novos ou renovados, a mesma característica que os aeroportos, os restaurantes e as lojas: são todos iguais em todo o mundo, de Acapulco a Vladivostok". (Gomes, 2014, p. 11)

O hoteleiro, ao listar os elementos decorativos que caracterizam os hotéis, reconstitui minuciosamente a atmosfera que traduz em parte como tais espaços figuram no imaginário cinematográfico. Curiosamente, tanto os hotéis que acompanham as tendências das revistas de decoração tradicionais, como aqueles que procuram assumir uma aparência moderna declaradamente impessoal, se parecem entre si em todo o lado — tal como assinala Heliodoro.

O estar em trânsito como condição do modo de vida contemporâneo nas grandes cidades é também assunto para o cinema, segundo Brissac Peixoto: “Todos os lugares, todas as cidades do mundo se transformaram num só lugar: hotéis, aeroportos, paradas de ônibus” (Peixoto, 2010, p. 197). Wim Wenders, Jim Jarmusch e Chantal Akerman são realizadores que abordaram em seus filmes modos de estar em trânsito como forma de habitar o mundo, colocando em pauta conflitos existenciais e convenções sociais.

Em *Mystery Train* (Jarmusch, 1989), o personagem Jun tem o hábito de fotografar o interior dos hotéis onde se hospeda. Ao ser indagado por sua namorada sobre os motivos que o levam a registrar os quartos e nunca o que vê pela cidade, responde: “*Essas coisas estão em minha memória, mas os quartos de hotel e os aeroportos são coisas que eu esqueço.*” Os quartos de hotel e os aeroportos são convites propícios ao esquecimento, conforme enfatiza o personagem de Jarmusch. Jun refere-se a um tipo de hotel próximo à ideia de impessoalidade e padronização típicas dos locais de passagem, que por sua vez repelem qualquer tipo de relação de identidade com o sujeito.

Em *Les rendez-vous d’Anna* (1978), de Chantal Akerman, a protagonista Anna está sempre em trânsito. Ela atravessa os lugares e vai nos tornando cúmplices do seu enigmático monólogo interior. Akerman evoca a tensão entre o mundo interior de Anna e os espaços percorridos por ela, povoando a trama de planos fixos e silenciosos, olhares distantes, hotéis, estações de trem, telefonemas, partidas e chegadas. No filme cada chegada é imediatamente desfeita por uma partida breve. Partir ou chegar parece corresponder ao

mesmo movimento em *Les rendez-vous d' Anna*: nada é determinante, tudo é vagar.

O realizador Wim Wenders ambientou muitos de seus trabalhos em hotéis, os personagens solitários e “sem lugar” são presenças marcantes em sua produção cinematográfica. *Alice nas Cidades* (1974), *O Estado das Coisas* (1981), *Paris Texas* (1984), *O Hotel de um milhão de dólares* (2000), *Estrela Solitária* (2005), são filmes sobre o transitório, sobre a busca infindável guiada por uma história pessoal ou por um projeto que muitas vezes não se concretiza.

A figura do errante ou viajante protagoniza muitos momentos na tramas referidas, e os espaços de hotel atuam como uma referência direta na construção da narrativa fílmica marcada pelo verbo vagar. Estar em um hotel assinala uma condição de mobilidade no tecido da cidade, um ponto de vista móvel, um estar por toda a parte.

2.1.1 O projeto *Grande Hotel*: o encontro com o cinema

O projeto a que intitulei *Grande Hotel* surgiu da vontade de comentar algumas peculiaridades dos espaços de hotel. Constitui-se por um conjunto de registros fotográficos realizados em quartos de hotel, entre os anos de 2006 e 2010³³, centrados nos elementos e arranjos que compõem o ambiente. As imagens fotográficas integrantes do projeto evidenciam tanto a impessoalidade típica desses locais de passagem, como também apontam peculiaridades ali encontradas que denunciam certa resistência à ideia de padronização.³⁴

³³ Período em que trabalhava com formação e assessoria em arte em diferentes cidades do Sul do Brasil. O convívio regular com os espaços de hotel foi sendo incorporado à minha prática artística, passando a ser também assunto em minha produção.

³⁴ Apesar dos hotéis serem potencialmente entendidos como *não-lugares* (Augé, 2009), no âmbito do projeto *Grande Hotel*, estes espaços foram investigados também levando em conta suas características peculiares e opostas à ideia de padronização, como força motriz para a construção de pequenas ficções visuais. Neste processo, há um determinado envolvimento

Embora o transitório e a ausência de qualquer subjetividade caracterizem tais ambientes, algum elemento termina sempre por escapar a tal condição. Seja por precariedade, descuido de hóspedes, impulso decorativo de funcionários, personalismos e/ou regionalismos do proprietário do estabelecimento, etc., ainda que em diferentes graus (consoante os recursos financeiros disponíveis), haverá sempre indícios de pequenos conflitos entre dados de especificidade do local e o esforço de padronização desejável em estabelecimentos dessa natureza. Assim como as pinturas e as gravuras comerciais com motivos florais e pássaros anódinos contam pouco sobre a história dos lugares, haverá sempre uma marca de cigarro na cortina ou no mobiliário a testemunhar a passagem de um habitante temporário daquele quarto: as pequenas histórias estão em toda a parte.

Os ruídos possíveis entre a caracterização impessoal e os vestígios de alguma presença (anterior) nos quartos de hotel foram os fatores a orientar a construção do projeto *Grande Hotel*. O projeto estruturou-se a partir de agrupamentos de imagens que funcionavam como uma espécie de anotação sobre fragmentos de histórias possíveis. A pulsão narrativa ganhou espaço na lógica interna do trabalho, sugerindo sequências fotográficas que por vezes assumiam a forma de dípticos, trípticos e polípticos. Tais sequências correspondiam a uma forma de apontamento, esboçando a construção de um lugar ficcional. Após uma experiência expositiva³⁵, a vocação ficcional do projeto ganhou espaço na lógica de construção das micro-narrativas, tornando mais evidente a contaminação da ideia de hotel presente na literatura e no cinema.

Grande Hotel assume como mote uma contradição constitutiva: o corpo de trabalhos corresponde à soma dos registos de diferentes hotéis por onde

com o lugar, uma relação de proximidade tal, que relativiza sua leitura como um *não-lugar* como propõe Augé.

³⁵ Os resultados foram apresentados na exposição individual *Grande Hotel*, exibida no Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, Brasil) em fevereiro e março de 2009.

estive, embora pareça reafirmar sempre o mesmo lugar cliché. O escritor Paulo Varela Gomes aborda em um artigo a ambiguidade de sensações despertadas no ambiente do hotel. Traduz os sentimentos contrários entre si de pertença e não pertença, familiaridade e impessoalidade despertados pelo ambiente hoteleiro:

A vontade de passar despercebido é paradoxal, porque o momento da chegada é exactamente aquele em que tudo em nós rejubila com a novidade do lugar, a sua não-familiaridade. Deste modo, quando entramos no quarto, abandonamos repentinamente o que resta em nós do lar de onde viemos em favor de outro. Vamos à janela, abrimos os armários, experimentamos o colchão. De repente, estamos em nossa casa sem nunca lá termos estado, aquele quarto é nosso sem nunca o termos visto. Mais enigmático ainda é o facto de sentirmos, quase ao mesmo tempo, a vontade de sair do quarto onde mal acabámos de chegar e ir conhecer o hotel, as suas salas mais silenciosas de onde parece que todas as pessoas se foram embora sem deixar marcas. (Gomes, 2011)

Em um contexto onde a ideia de vestígio parece improvável, um fio de cabelo pode ser o pretexto para uma pequena história. O projeto *Grande Hotel* reflete uma busca pelas potencialidades narrativas encontradas nestes ambientes atravessados pelo imaginário cinematográfico. Sua força motriz foi alimentada pela tentativa de ajuste (e atrito) entre o carácter impessoal dos hotéis e as breves narrativas que conferiam alguma subjetividade àquela aparentemente neutralidade atribuída aos mesmos.³⁶

O título do projeto faz referência ao filme *Grand Hotel* (1932), de Edmund Goulding. É precisamente nessa superprodução da MGM, cuja trama supostamente decorre em um hotel de luxo em Berlim, que Greta Garbo eterniza a frase: *I want to be alone*. Em *Grand Hotel*, os dramas pessoais dos personagens desdobram-se em um espaço cenográfico carregado de *glamour*

³⁶ “A viagem serve hoje mais para fazer negócios e tornou-se, para esta finalidade, mais rápida e confortável. Em contrapartida, a estadia nos hotéis dos lugares de destino perdeu, em geral, qualidade e encanto. O conforto requintado do Grande Hotel, no qual os interesses individuais do hóspede se conciliavam com as belezas e particularidades locais, deu hoje quase sempre lugar ao modelo cinzento, internacional, do mínimo denominador comum, tão uniforme porque tem que ser rentável, mas sem perder a pretensão de ir ao encontro das necessidades e cada um” — escreve Daniel Blum, em texto introdutório da publicação que reúne fotografias de Clara Azevedo e Lucia Vasconcelos realizadas em hotéis de Portugal (1999, p. 16).

e riqueza³⁷. A estética dos filmes de Hollywood sempre correspondeu ao estilo dos estúdios, em detrimento do estilo dos realizadores: “é legítimo dizer que o estilo de cada estúdio era, em grande parte, o estilo dos seus cenógrafos e *supervising art directors*” (Rodrigues, 1999, p. 59).

Não é uma tarefa complicada encontrar estabelecimentos hoteleiros de nome Grande Hotel nas grandes metrópoles e também em pequenas cidades do interior. O nome (multiplicado) persiste, conjugando no presente certa aspiração à grandiosidade — independente do número de estrelas atribuídas pelo *ranking* hoteleiro. Neste sentido, *Grande Hotel* (o projeto artístico) é um lugar atravessado pela ficção (cinematográfica, da memória de um passado) e é parte do imaginário coletivo, e que por sua vez desdobrou-se em muitos outros hotéis reais por diversas partes do mundo.



Fig. 10 Sequência de imagens da exposição *Grande Hotel*, 2009.

Durante a etapa de recolha das imagens que constituem o projeto hospedei-me em um Grande Hotel muito peculiar: o Grande Hotel Lages, localizado na cidade de Lages, no interior do estado de Santa Catarina, Sul do Brasil. Trata-se de um hotel tradicional na região, relativamente antigo e pouco modernizado, situado no centro da cidade próximo à praça da Igreja Matriz. A

³⁷ “As diferenças de método e enfoque entre o cinema americano e o europeu cedo se definiram e um dos domínios em que foram mais nítidas foi a do espaço construído, do cenário. Esta diferença acentuou-se nos anos 20, com as grandes realizações alemãs e, no caso do cinema francês, a influência da Exposition des Arts Décoratifs, em 1925, em Paris, que ultrapassou em muito as fronteiras francesas e influenciou a estética dos cenários da MGM (...)” (Rodrigues, 1999, p. 62).

recepção ostenta um enorme balcão em granito negro polido, diversos tapetes ornamentais pelas paredes, uma armadura de cavaleiro medieval, cortinas de veludo castanho (já desgastadas pelo tempo), além de diversos outros singulares artefactos decorativos. Com sua ambientação ambígua, a meio caminho entre a almejada sofisticação e uma incontornável decadência, O Grande Hotel Lages assinala o encontro do projeto com o cinema. Materializa a antítese da superprodução norte-americana em aspirar ao *glamour* recorrentemente sugerido em seu nome, e remete a certo desejo de grandiosidade que se tornou nostálgico. O encontro com o Grande Hotel Lages sublinha que o projeto *Grande Hotel* toma como referência tanto o *Grand Hotel* (e suas variantes cinematográficas), quanto o Grande Hotel presente em tantas cidades (e suas variações na hotelaria).

Elenco a seguir alguns pontos de interesse que marcaram presença no projeto: fotografias do mobiliário, de vistas das janelas, de quadros e outros elementos decorativos, além de imagens da programação televisiva local — capturadas através do ecrã do televisor. Gradualmente, registos de diálogos de filmes, séries de TV e comerciais foram incorporados ao projeto, atuando como ferramenta auxiliar na construção de narrativas. Os quartos de hotel foram fotografados sempre vazios, para que a minha presença não fosse percebida ou protagonizasse algum tipo de ação no local. A intenção foi sempre manter o espaço em aberto, procurando, em certa medida, projetar um pouco da presença do espectador dentro dos quartos vazios — *I want (you) to be alone*.



Fig. 11 Sequência de imagens da exposição *Grande Hotel*, 2009.

Assumidas principalmente como parte de um arquivo de imagens, as fotografias integrantes de *Grande Hotel* podem ser recombinadas para explorar outras articulações formais e relações de sentido. Durante o processo de edição das imagens determinados conjuntos sugeriam uma ordem sequencial diversa da exposição simultânea ou em linha (dípticos, trípticos). Outro tipo de narrativa se desenhava exigindo uma estrutura que não revelasse de imediato a imagem final da sequência que compunha o conjunto. Assim, alguns vídeos foram elaborados a partir do encadeamento de fotografias, resultando em uma estrutura próxima da vinheta que parece anunciar algo para além da informação ali contida — como uma espécie de esboço da vontade de narrar, que se dissolve antes mesmo de se concretizar ou se parecer com uma história.



Fig. 12 George me propôs um brinde, 2011. Vídeo (stills)

Um exemplo é o vídeo *George me propôs um brinde* (2011), uma micro-narrativa construída a partir de uma passagem do comercial de televisão da bebida Martini, cuja estrela é o ator americano George Clooney. Na peça publicitária, após ter sido deixado por um barco em uma ilha junto de caixas com garrafas da bebida, Clooney exhibe uma taça de Martini para o espectador, como se estivesse o convidando para um brinde. Vi o comercial muitas vezes em alguns televisores de hotel — geralmente à noite, após regressar do trabalho. Na janela do ecrã o ator insistia em esboçar aquele brinde impossível. *George me propôs um brinde* inicia com uma imagem

estática de Clooney (fotografia do ecrã com ruídos de sintonia) seguida de uma tentativa de *travelling* sobre uma segunda imagem que mostra a cama do hotel vazia. Alguns desses trabalhos em vídeo também incluem frases, intercaladas no encadeamento de imagens. *George me propôs um brinde, mas não havia Martini.*

As fotografias da tela de TV assumiram maior protagonismo na lógica interna do trabalho, sinalizando uma vontade narrativa evocada pela atmosfera dos hotéis. A voz e os gestos dos personagens, presenças-ausências no ambiente, indicavam o desejo de suprir tal demanda. A captura de *stills* dos filmes ganhou importância (em detrimento das imagens avulsas dos comerciais), talvez pelo facto de já possuírem narrativas próprias. *Grande Hotel* é um projeto que corresponde a um arquivo pessoal de imagens, sempre em aberto, que pode adaptar-se a um determinado espaço expositivo, como também ter seu potencial narrativo desdobrado no formato livro ou projeção de *slides*. A escolha das imagens no arquivo digital é definida em função do seu espaço de apresentação, portanto, a forma assumida pelo projeto está em constante processo de construção.³⁸

O envolvimento com o projeto Grande Hotel tornou claro que estar em um hotel conduzia-me a uma experiência próxima do ato de narrar. Recolher registos fragmentados do lugar, como quem toma notas em um caderno, para posteriormente criar um contexto ficcional sugerido pelo entorno, era como prever a montagem de pequenos guiões. É verdade que as breves narrativas se dissolviam antes de indicar um caminho ou esboço de trama, mas já havia um interesse pelo cinema desencadeado pela imersão nos espaços de hotel, aliado ao desejo de resignificar aquele local padronizado e aparentemente esvaziado de subjetividade.

³⁸ Outras imagens que integram o projeto disponíveis em:
<https://wie.carbonmade.com/projects/6472068>

2.2 O Hotel Miradouro como potencial de evocação cinematográfica

O formato aberto do projeto *Grande Hotel* repercutiu e gerou transformações na lógica de construção e reflexão sobre minha produção artística, entre elas o interesse em abordar a relação entre os espaços de hotel e o cinema. Nesta perspectiva, comecei a procurar pistas, levantar nomes dos estabelecimentos em funcionamento no Porto, que pudessem ativar as relações de sentido entre os assuntos lugar e imagem no âmbito da investigação em andamento. Após uma recolha de informações e visitas aos locais, interessou-me saber mais sobre o Grande Hotel do Porto e o Hotel Miradouro.

O Grande Hotel do Porto, inaugurado em 1880, possui importante tradição histórica na cidade. O apelo comercial e turístico do hotel convoca o seu passado tradicional no imaginário cultural local, e ao mesmo tempo ressalta aos seus futuros hóspedes a comodidade de suas instalações modernas.³⁹ O local interessou-me, sobretudo, pela conexão que mantém com o cinema de Manoel de Oliveira, uma vez que algumas cenas de seus filmes tiveram como locação o hotel.⁴⁰ O realizador também nutria uma relação afetiva com o Grande Hotel do Porto — conforme depoimento escrito de próprio punho, emoldurado e exibido na parede do hotel. Após realizar algumas visitas no local percebi, contudo, que meu interesse inicial pelo hotel parecia restringir-se a uma referência saudosista aos filmes de Oliveira, pois não encontrava ali um caminho ou mote a ser desenvolvido em um trabalho. O *coeficiente ficcional*, que motiva a construção de um projeto, ficava ali restrito ao âmbito da citação. Embora o Grande Hotel do Porto procure narrar seu passado

³⁹“Palco da nobreza e aristocracia mundiais, refúgio de espiões, políticos e exilados, cenário privilegiado de artistas, boémios e intelectuais, o Grande Hotel do Porto é um hotel de charme que mantém o encanto dramático do *fin de siècle* oitocentista harmoniosamente conjugado com modernidade, conforto e design intemporal.” (Grande Hotel do Porto, 2017)

⁴⁰ *Amor de Perdição* (1979) e *Cristóvão Colombo – O Enigma* (2007)

repleto de episódios pitorescos, não pude encontrar ali qualquer eco ficcional que pudesse ser trabalhado. Não foi possível identificar qualquer tipo de estranhamento ou intriga para além da história oficial contada e ostentada no próprio estabelecimento.

O Hotel Miradouro foi construído na década de 1960 (1963-1969) e projectado pelos arquitectos Maria José Marques da Silva (1914-1994) e David Moreira da Silva (1909-2002). Funciona num edifício modernista⁴¹ com treze andares, situado num pontos elevado da cidade do Porto na Rua da Alegria. Mantém o mobiliário original da época e possui quartos com janelas panorâmicas de onde se avista a cidade sem obstáculos à volta. Embora reúna tais atributos, atualmente não aparenta ser um hotel muito procurado, possivelmente por não ter sido modernizado de acordo com as convenções e normas da hotelaria e não haver esforços (ou recursos) neste sentido. Suas características fazem dele um lugar que parece pertencer a um tempo indefinível, que conjuga estranhamente certa solenidade com alguns sinais de decadência. O interesse pelo local foi motivado por essas condições, que aludem a certo imaginário cinematográfico, apresentando-se como um cenário potencialmente rico para o desenvolvimento do projeto.

Os pontos de interesse encontrados no Hotel Miradouro conduziram-me a algumas hipóteses que poderiam estruturar um plano de trabalho. A principal, e escolhida como mote para o desenvolvimento do projeto, consistia em propor cruzamentos entre narrativas fílmicas e o ambiente do hotel - entendido como local físico e ficcionado – procurando investigar possíveis contra-narrativas no plano da imagem valendo-me da ficção cinematográfica.

Para iniciar o projeto, reuni alguns filmes onde observei como denominador comum a presença de espaços de hotel no decorrer de suas tramas: *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Déetective* (Jean-

⁴¹ “O Edifício Miradouro, mandado erigir pela Cooperativa de Produção dos Operários Pedreiros Portuenses, constitui uma interpretação da tipologia do edifício-torre que durante os anos 60 do século XX se realizou na cidade do Porto. O programa inclui funções diferentes: habitações, hotel, restaurante na parte mais alta, sede da cooperativa e espaços comerciais na área de contacto com a rua” (Cannatà e Fernandes, 2003, p. 182).

Luc Godard, 1985), *Mystery Train* (Jim Jarmusch, 1989) e *The Million Dollar Hotel* (Wim Wenders, 2000). Os hotéis marcavam presença nesses filmes evocando uma atmosfera de mistério e/ou fantasmagoria, frequentemente associada a incidentes criminosos ocorridos em suas dependências. Em todas essas histórias há mortes, fantasmas e crimes. A iluminação presente nas cenas de hotéis é uma componente que contribui para caracterizá-los como espaços de mistério. Mesmo no registo do humor em *Mystery Train*, o hotel é sombrio, a vizinhança é deserta e suas luzes dirigidas conferem outro tipo de arquitectura ao lugar (como também ocorre nos demais filmes).

Maior do que o interesse pelas histórias, a motivação central do trabalho era procurar perceber de que modo esses lugares (dentro dos filmes) poderiam revelar “outras imagens” quando confrontados com o espaço físico do hotel Miradouro. A presença dos espaços de hotel, a figurar como elemento desencadeador de acontecimentos e narrativas, provocava alguma tensão nas relações possíveis entre *lugar, imagem e ficção*. Outro ponto de convergência entre os filmes que merece destaque foi a presença uma ideia de fantasmagoria, que atravessa também os assuntos referidos.

Em *Déetective* de Godard, o personagem William Prospéro (Laurent Terzieff) é o ex-detective de um hotel em Paris que foi demitido do cargo por não ter conseguido desvendar um assassinato ocorrido no local. Inconformado, Prospero hospeda-se neste mesmo hotel, com o apoio financeiro do policial Neveau (Jean-Pierre Léaud), seu sobrinho e parceiro na investigação para encontrar o responsável pelo crime. Uma câmara de vídeo instalada na varanda do quarto do investigador captura cenas da vizinhança do hotel na busca de alguma informação suspeita sobre o criminoso. As cenas dos arredores são exibidas através dessa filmagem investigativa, que mostra situações pouco importantes e banais do quotidiano urbano. A trama do filme de Godard vai sendo composta por breves episódios vividos pelos hóspedes por meio de pequenas narrativas que se cruzam nas dependências do luxuoso Hotel Concorde St. Lazare. Como ocorre em muitos filmes que se passam em

hotéis, todos os hóspedes parecem suspeitos até ser revelada a identidade do criminoso.

Em *The Million Dollar Hotel* a figura do detetive também surge para investigar a causa da morte de um morador do decadente The Million Dollar Hotel na cidade de Los Angeles. Na trama de Wenders, Skinner (Mel Gibson) é um agente especial do FBI enviado ao hotel para interrogar seus residentes e descobrir indícios que elucidem os pontos em aberto a respeito da morte ocorrida no terraço do edifício: não sabemos se a vítima caiu acidentalmente, se foi empurrada ou cometeu suicídio. No decorrer do filme conhecemos as particularidades dos habitantes do local, todos com algum tipo de desajuste ou ressentimento social, que parecem ter encontrado naquele edifício um refúgio ou estratégia de sobrevivência na grande metrópole norte-americana.

Mystery Train (Jarmusch, 1989) inicia com a cena de um comboio em movimento. No seu interior está o jovem casal de japoneses Jun (Masatoshi Nagase) e Mitzuko (Youki Kudoh) que viaja para Memphis — fãs de Elvis Presley, que desejam conhecer a cidade natal do cantor ícone americano. Após visitarem as instalações da Sun Studios percorrem espaços da cidade aparentemente sem rumo até se depararem com o decadente Arcade Hotel, cujas dependências serão cenário e ponto de convergência para as três pequenas histórias centradas nos hóspedes que pernoitam no hotel: *Far From Yokohama*, *A Ghost* e *Lost in Space*. Apesar da trama decorrer apenas em Memphis, *Mystery Train* pode ser considerado um *road movie*, pois grande parte dos personagens está de passagem ou deseja sair da cidade, sendo o casal de jovens japoneses típicos peregrinos modernos (Andrew, 2007, p. 78).

Em *Vertigo*, o detetive Scottie (James Stewart) é contratado por um amigo para investigar sua esposa Madeleine (Kim Novak) e a segue em segredo por diversos locais da cidade de São Francisco. Em uma das cenas mais conhecidas do filme, Scottie segue Madeleine em um trajeto de carro até uma das margens da ponte Golden Gate onde testemunha sua tentativa de suicídio por afogamento. O investigador particular mergulha para salvar a misteriosa

mulher da morte; e, a partir deste episódio Scottie mostra-se cada vez mais apaixonado ela. Um plano tramado contra o detetive é posto em prática: Madeleine supostamente atira-se do alto de uma torre e Scottie não a consegue salvar por conta de sua fobia de altura. Obcecado pela imagem de Madeleine, o detetive avista uma desconhecida pelas ruas que se parece muito com sua falecida amada: Judy (a mesma Kim Novak), que vive num modesto hotel, o Empire. Nada se sabe sobre sua origem, e o fato de viver em um hotel reforça o enigma em torno do passado do personagem. Scottie aproxima-se de Judy e tenta convencê-la a mudar sua aparência para que fique cada vez mais parecida com Madeleine. As luzes verdes do letreiro luminoso do Empire Hotel no interior do quarto marcam a fantasmagórica transformação de Judy na falecida Madeleine. Uma das cenas mais conhecidas da filmografia de Hitchcock foi evocada pela característica de um lugar: o Hotel Empire em São Francisco, supostamente escolhido pelo realizador para ser locação de *Vertigo*. Chris Marker, em um ensaio sobre o filme, comenta essa escolha motivada pela presença da luz verde-néon do letreiro no interior do quarto:

[A atração de Scottie por Judy...] cristalizou-se com seu perfil em frente à janela (“Eu me pareço com ela?”), nessa luz verde-néon pela qual Hitchcock, segundo parece, tinha escolhido o Empire Hotel: o perfil esquerdo de Judy. Ele passou para o outro lado do espelho, é nesse momento que nasce sua loucura. (Marker, 2012)⁴²

Parece impossível imaginar o misterioso perfil da personagem diante da janela sem o recurso daquele contra-luz — que demarca uma mudança na trama, um desvio que representa uma abertura para o onírico.⁴³ O efeito da luz verde

⁴² “Scottie encountered in his search through the places of their past, this attraction has crystallized with her profile in front of the window (‘Do I remind you of her?’) in that green neon light, for which Hitchcock, it seems, specially chose the Empire Hotel: her left profile. This is the moment when Scottie crosses to the other side of the mirror and his folly is born ...” (Marker, 2012).

⁴³ Para Chris Marker, o “outro lado do espelho” corresponde a toda a segunda parte do filme que decorre após a cena do perfil de Judy no quarto do hotel. O realizador sublinha que essa segunda parte de *Vertigo* reflete uma tentativa obsessiva de negar o tempo (Marker, 2012). Muitos argumentos sugerem uma leitura onírica, o que leva Marker a aventar a suposição de que a segunda parte do filme de Hitchcock possa se tratar apenas de uma fantasia de Scottie.

também produz uma atmosfera enigmática e fantasmagórica na cena em que Judy sai da casa de banho (com aparência idêntica a da suposta Madeleine) e caminha lentamente na direção de Scottie.

Em *The Shining* outro tipo de atmosfera fantasmagórica é uma presença constante. Na trama de Kubrick, Jack (Jack Nicholson) é um escritor desempregado que aceita como oferta de trabalho temporário tomar conta do Overlook Hotel, durante um rigoroso inverno na companhia de sua esposa Wendy (Shelley Duvall) e seu filho Danny (Danny Lloyd). Ao local é atribuída uma maldição por ter sido no passado palco de um terrível assassinato envolvendo outra família que ali esteve em condições extremas de isolamento. Jack precisa terminar seu livro e acredita que o confinamento forçado pelo clima poderá lhe proporcionar uma condição propícia para o desenvolvimento de sua atividade de escrita. A câmara acompanha os funcionários do hotel que apresentam a Jack e sua família as dependências do local. Enquanto isso, as visões paranormais de Danny e os conselhos de seu amigo imaginário Tony alertam que há alguma influência maligna no lugar.

O conjunto dos filmes referidos reforça certo imaginário⁴⁴ do cinema, onde os hotéis figuram como cenários de crime e mistério. A escolha por esses filmes acompanha, de certo modo, este lugar comum, explorado pelos realizadores nos mais diferentes gêneros: o humor de Godard e de Wenders (ao explorar os clichés em torno da figura do detetive) e de Jarmusch (nos episódios ocorridos no decadente Arcade Hotel), como também o suspense de Hitchcock (em torno da misteriosa figura de Judy no Empire Hotel) e Kubrick (no terror vivido por Jack e sua família no Overlook Hotel).

A fase inicial de desenvolvimento do projeto Hotel Miradouro assumiu como

⁴⁴ Belting refere que, atualmente, o termo imaginário é empregado para se obter uma figura que se opõe ao real, mas que não possui apenas um carácter subjetivo: “É uma ‘criação conceptual relativamente jovem, que ganhou importância na medida em que aumentou o ceticismo’ acerca da definição de imaginação, de capacidade imaginativa e de fantasia, como atividades do sujeito. A imaginação permaneceu referida a uma capacidade do sujeito, mas o imaginário está ligado à consciência e, por isso, também à sociedade e às suas imagens do mundo, nas quais sobrevive uma história coletiva dos mitos” (Belting, 2014, p. 101).

ponto de partida o seguinte protocolo: hospedar-me no hotel levando comigo um aparelho de DVD, exemplares dos filmes seleccionados, além de câmaras de fotografia e vídeo para documentar a experiência. O plano de trabalho consistia em investigar e construir estratégias que pudessem provocar relações de sentido, aproximações, distanciamentos, ruídos e sobreposições entre as imagens fílmicas e as dependências do hotel. Era esperado que a atmosfera do local — conhecida até então pelas imagens e informações levantadas — servisse de ignição para a construção da proposta quando confrontada com as imagens fílmicas. Havia uma aposta nas propriedades evocativas do lugar, mas nenhum plano de ação específico. Não sabia ao certo o que encontraria no Miradouro.

2.3 Notas de produção: estadias no Hotel Miradouro

Quarto 1204: o reconhecimento do espaço. Inverno, 2013

Após verificar os dados da reserva do quarto, acomodei o material de trabalho em uma mala e segui a pé rumo ao Miradouro — localizado relativamente próximo de onde vivia no Porto. Enquanto empreendia o percurso até o destino, não podia deixar de sentir alguma estranheza na minha condição de hóspede em um hotel na cidade em que resido.⁴⁵

Assim que cheguei até o destino fui surpreendida pelos pormenores decorativos no interior do hotel e um mobiliário típico dos anos 1960. No hall de entrada impressionou-me o trabalho em madeira que cobre o teto com relevos geométricos, o mobiliário e os vidros coloridos na sala ao lado. O elevador, com um revestimento em relevo metálico espelhado em todas as faces, subiu lentamente até o décimo segundo andar. O chão do corredor era recoberto por uma alcatifa de padrão geométrico em cores vivas. (Como não lembrar do chão alcatifado do Overlook Hotel?)

Meu interesse pelo Hotel Miradouro aumentava ainda mais na medida em que percebia sua posição paralela aos estabelecimentos que procuram se adequar as normas de actualização no *ranking* do sector hoteleiro e turístico. Não era impessoal, como os hotéis próximos dos aeroportos, e nem aludia ou se esforçava para evocar uma determinada época, como alguns hotéis de luxo que tematizam o passado. Sua existência parecia estar à margem do turismo comercial, sem qualquer contorcionismo nostálgico ou padronização intemporal. Assim, instaurava uma lógica própria, distanciada da neutralidade calculada da maioria dos hotéis ou do passado construído e enunciado por

⁴⁵ Este ponto será retomado mais adiante, no subcapítulo **Cinema-hotel: espaço outro**, pois algumas questões só ficaram nítidas após a experiência da hospedagem.

outros tantos. Também havia ali uma curiosa “ingenuidade *blasé*”, um tipo de desistência (ou resistência) frente ao sistema hoteleiro em vigor, demarcando uma posição que escapa aos padrões de classificação.

Entrei no quarto. O piso era alcatifado e o mobiliário em madeira parecia ter sido cuidadosamente desenhado para o espaço. Sobre a cabeceira da cama haviam duas luminárias em vidro trabalhado. Um papel de parede azul escuro com motivos florais sóbrios cobria todo o ambiente. Tais elementos conferiam ao quarto uma curiosa atmosfera fílmica. Uma atmosfera que evocava filmes remotamente familiares, supostamente visionados inúmeras vezes. Porém, estranhamente, era inútil o esforço de tentar lembrar dos seus nomes — como ocorre em *Untitled Film Still*, a série fotográfica realizada pela artista Cindy Sherman nos 1970.

Talvez não fosse possível construir trabalho algum, tudo ali já estava feito. Mas a vontade de compreender a peculiar lógica interna daquele lugar, bem como a sua relação com o cinema, persistia. As janelas panorâmicas do hotel mostravam silenciosamente a amplitude do Porto: muitos telhados, mar, o rio Douro, quase tudo ali diante. Olhar a cidade envidraçada produzia um silêncio perturbador no interior do quarto, tudo estava lá em baixo. Mas para que o trabalho pudesse seguir em frente, intuía que era preciso tentar esquecer (ao menos por enquanto) o protagonismo da vista. Estar no interior do Hotel Miradouro tornava ainda mais intensa aquela situação de amplitude. A visão em altitude da cidade também influenciava na percepção do recinto, produzindo a sensação de suspensão espaço-temporal que, por um lado motivava o trabalho, e por outro acentuava aquele silêncio paralisante. Tudo ali já possuía o seu próprio tempo e lugar — eu era a intrusa.

Mas era preciso ao menos tentar. Comecei a organizar o material de trabalho — como se soubesse por onde começar ou como quem encena um pequeno ritual para si mesma. Conectei os cabos do leitor de DVD trazido na mala ao aparelho de televisão do quarto. Assisti parte do material fílmico que levei comigo buscando pontos de conflito ou proximidade entre as cenas vistas no

ecrã do televisor e determinadas situações espaciais encontradas no quarto. Fitava a cidade enquanto procurava estratégias para começar a resolver o trabalho que me levara até ali. Enquanto isso, tinha a sensação de estar mantendo como “refém” todos aqueles personagens dentro daquele quarto. Detive-me nos diálogos entre elas e nas relações que estabeleciam com o espaço do hotel, mas percebia que esse procedimento condicionava a abordagem ao texto dos filmes, ao seu conteúdo e, em certa, medida ao seu guião. Precisava encontrar uma forma de orientar o trabalho pelo intercâmbio entre as imagens, criar algum atrito ou cruzamento entre o cinema e o espaço do Miradouro.

Com a chegada da noite, meu quarto transformou-se numa espécie de nave: podia ver a cidade toda iluminada lá em baixo — o centro do Porto é formado por construções relativamente baixas, uma cidade predominantemente horizontal do ponto de vista arquitectónico. As janelas mostravam uma faixa generosa de noite, era preciso mirar para baixo para poder ver a cidade quase como numa vista aérea. Foi inevitável não deixar de comparar aquele lugar escuro com uma sala de cinema. Mantive as luzes principais do quarto apagadas para ver esse filme que começava a passar na janela-ecrã do Miradouro.



Fig. 13 Fotografia de locação, 2013. Projeto *Hotel Miradouro*.

Na televisão ligada assistia um personagem de Wenders a saltar do alto do The Million Dollar Hotel em direção à minha janela. Tom Tom (Jeremy Davies) avançou lentamente entre os luminosos no terraço do hotel e se lançou numa queda, a um só tempo vertiginosa e lenta. Enquanto sua jornada vertical é empreendida, observamos as janelas do edifício vizinho e seus moradores à Hitchcock em *Rear Window*.

Pouco tempo depois provoquei outra conversa entre as janelas do Miradouro e do Hotel Concorde St. Lazare em Paris, locação do filme *Détective*: um hóspede (Johnny Hallyday) olha pela janela do seu quarto enquanto parece recitar:

— *...depuis temps qu'on se traîne d'une ville à l'autre... Il n'y a jamais de lumière. Rien que des éclairages durs... Car toutes les grandes villes, Seigneur, sont maudites.*

As cenas na televisão sugeriam diálogos com o entorno, os filmes também mostravam outros hotéis: os detectives, os acusados, os criminosos, os abandonados, os apaixonados, os tantos desencontros e, por fim, os fantasmas. O hotel no cinema é um espaço de conflito, mistério, solidão e fantasmagoria. Espaço de convivência entre diversidades. Dentre os personagens que habitam e transitam por hotéis na ficção cinematográfica, as fantasmagóricas são as minhas favoritas. Um hóspede nunca sabe o que se passou entre as paredes do seu quarto. Em *The Shining*, a natureza sinistra do *Overlook Hotel* é o assunto da pergunta que o pequeno Danny faz ao também “iluminado” Dick Hallorann (Scatman Crothers):

— *Is there something bad here?*

A indagação de Danny animou uma espécie de eco, que volta sempre a perguntar quem esteve naquele quarto, e o que pode ter estranhamente havido ali em outra altura. Como a resposta é oculta ao hóspede seguinte, a pergunta segue a produzir seu eco de dúvida. A inquietação gerada a partir da pergunta do personagem parecia atravessar indiretamente muitas etapas de construção do trabalho, uma vez que ativava relações de sentido entre a

natureza daquele lugar e o que de desconhecido ou misterioso poderia ter ocorrido ali em outra ocasião.

As cenas que via no ecrã emprestavam sentido para o novo contexto em que estavam inseridas, criando alguns ruídos na narrativa preexistente. No decorrer do trabalho uma lógica interna de construção de contra-narrativas, a partir de fragmentos de imagens selecionadas nos filmes, foi sendo assumida.⁴⁶

Durante o processo de análise e edição do material de registo, constatei que as cenas dos filmes capturadas a partir do ecrã do televisor poderiam funcionar melhor se ganhassem mais escala em relação ao espaço interno do quarto. Libertar as imagens da caixa do televisor poderia conferir-lhes mais protagonismo em relação ao contexto do hotel. Ocorreu-me, então, fazer alguns testes projetando algumas cenas sobre o ambiente. Enquanto programava outra visita para produzir novo material de registo no Miradouro me perguntava: onde projetar estas imagens? Sobre o papel de parede escuro e florido, sobre os móveis, sobre a cama ou teto? Recordei-me que nos primeiros momentos como hóspede as janelas panorâmicas do quarto evocaram um ecrã de cinema. A associação indicou o caminho do procedimento a ser realizado: projetar os filmes sobre as cortinas do quarto.

Outra constatação observada no processo de avaliação da primeira recolha de imagens foi a quase ausência das grandes janelas emoldurando o céu e algumas vistas do Porto. As aberturas e vistas apareceram muito pouco nesta primeira experiência de trabalho, denunciando que meu foco estava voltado para as histórias dos filmes potencializadas pela atmosfera cinematográfica do Miradouro. Embora a cidade toda estivesse disponível num lance de vista — dada a minha situação privilegiada no alto do edifício com janelas panorâmicas — meu olhar se direcionava para o que se passava “dentro do ecrã”: olhava para o cinema e suas histórias em hotéis. Tal constatação só foi feita mais tarde, durante o processo de reflexão sobre a experiência. Outra

⁴⁶ Tal procedimento ficou mais evidente na fase de edição das imagens, durante a captura das mesmas o processo se deu forma menos homogênea e mais intuitiva.

meta para a segunda estadia: ficar mais atenta ao entorno, buscando estratégias para incorporá-lo aos registos.

Quarto 1204: um ecrã de cinema. Primavera, 2013

Ao chegar no quarto desfiz a mala e preparei o material de trabalho. Estudei algumas situações que privilegiavam a vista da janela e, em simultâneo, incluíam as cenas dos filmes no ecrã do televisor e na projeção a ser realizada nas cortinas. Era preciso esperar o a luz do dia enfraquecer para que a projeção ficasse evidente. Enquanto esperava pela noite, fui repassando algumas cenas no televisor do quarto e fazendo algumas anotações sobre as possibilidades de trabalho no espaço consoante as metas a serem alcançadas.



Fig. 14 Fotografia de locação, 2013. Projeto *Hotel Miradouro*.

Scottie também esperava Judy se arranjar no Empire Hotel, jantariam juntos naquela noite. Um dos desafios dessa etapa de produção do trabalho era estudar formas de intensificar o diálogo das imagens dos filmes com o exterior. Definitivamente não sabia como começar a resolver o impasse. Intuitivamente, *Vertigo* foi sendo meu guia. Scottie esperava no interior do quarto enquanto a luz néon do letreiro do Empire Hotel piscava do lado de

fora. No Porto também já era noite, a cidade já estava com suas luzes acesas e o trabalho poderia começar.

As primeiras experiências utilizando o recurso da projeção já evidenciavam que a relação entre as imagens dos filmes e interior do quarto do Miradouro se daria de forma mais independente do texto narrado nas histórias. A relação formal estabelecida entre o conteúdo da projeção e o espaço interno ganhou protagonismo, sobretudo quando comparada à versão anterior onde a dimensão das cenas dos filmes se restringia ao tamanho do ecrã do televisor. Durante a primeira estadia no hotel o método de produção das imagens foi sendo conduzido pela narrativa fílmica, gerando certo condicionamento. Um esforço de citação era realizado na medida em que as imagens dos filmes traziam parte do seu contexto original para a lógica interna do trabalho em andamento.

O recurso da projeção permitiu que as relações entre os filmes e o espaço do Miradouro fossem construídas a partir de aproximações formais, liberando as imagens fílmicas (parcialmente) das histórias que contavam. A presença dos subtítulos, contendo diálogos entre os personagens, também foi um recurso utilizado com menos frequência nessa fase de produção, sublinhando que a dependência da narrativa original estava menos pronunciada.

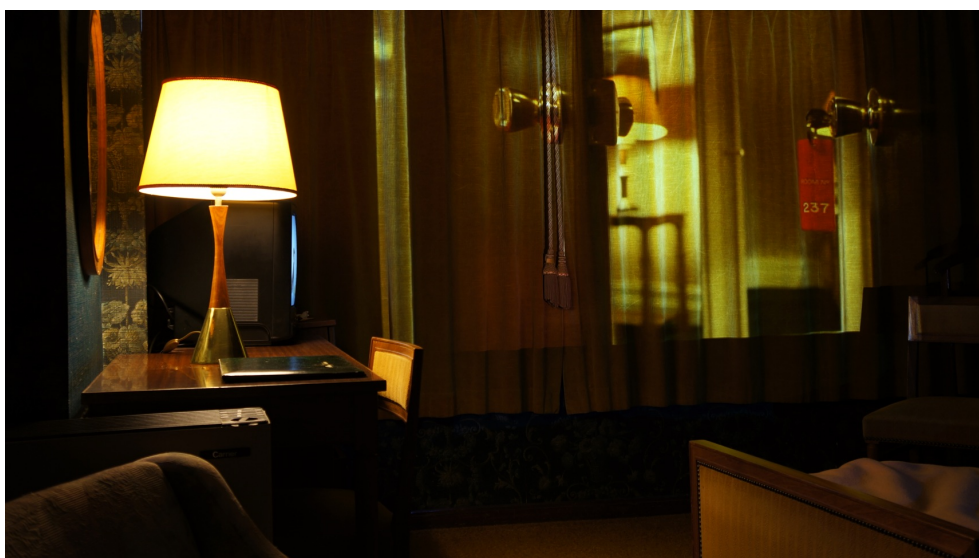


Fig. 15 Fotografia de locação, 2013. Projeto *Hotel Miradouro*.

As projeções em escala ampliada por vezes reproduziam detalhes da arquitectura dos hotéis presentes nos filmes, provocando uma sensação de prolongamento do espaço do quarto do Miradouro pela fusão da projeção com sua vizinhança (mobiliário e objetos). Uma espécie de arquitectura virtual migrava para o interior do quarto, duplicando objetos, aberturas, corredores. As cenas de *The Shining* funcionaram muito bem neste sentido, o espaço labiríntico do suposto Overlook Hotel criado por Kubrick, ao ser projetado, ampliava e confundia os limites do quarto real. Era possível incluir uma porta entreaberta, que dava para um espaço de mistério ou perigo; um longo corredor, com um miúdo a percorrê-lo em um triciclo; um balcão de bar com bebidas enfileiradas e iluminadas ao fundo. Confesso que essa etapa de produção do projeto consumiu muito tempo, havia ali um encantamento pelas cenas projetadas naquele ambiente que me aprisionou no universo das imagens fílmicas.

Apesar de ter feito experimentos a projetar cenas sobre as paredes, mobiliário e alguns objetos do quarto, o local que mais funcionou como superfície de projeção foram as cortinas. Outro indício que denuncia o vínculo do trabalho ao universo do cinema: as janelas panorâmicas e suas cortinas desempenhavam o papel de ecrã.

O processo de projetar os filmes gradualmente começou a provocar alterações no critério de seleção das cenas integradas ao projeto. Os experimentos orientados por articulações formais entre a projeção e o espaço do quarto pareciam funcionar dentro da proposta de trabalho, mas o texto narrativo que havia deixado de lado (no televisor) parecia fazer falta. Buscando algum equilíbrio entre os critérios, elegi como estratégia tentar articular relações formais entre os espaços fílmicos e concretos, bem como encontrar formas de sugerir o contexto da cena no filme. Tal articulação foi sendo estabelecida a partir do mimetismo entre o contexto arquitectónico da imagem fílmica e o seu entorno no quarto, estendendo-se também as atividades que caracterizavam determinados personagens nos filmes. As ações em seus contextos traziam a presença dos personagens para o quarto do Miradouro. O

procedimento trazia parte da narrativa pelas imagens, sem a presença do texto escrito (legendas).

Outro desafio imposto pelo trabalho era dirigir a produção das imagens à procura de estratégias formais para incorporar de algum modo a vista da cidade revelada pelas janelas do Miradouro. Tais tentativas (paradoxalmente) conduziram minha atenção para o entorno dos hotéis presentes nos filmes, para suas fachadas, vizinhança e cidade. Ou seja: quando procurei olhar para fora, olhavam mais uma vez para “dentro” do cinema. Um avanço a ser considerado nesse sentido foram algumas projeções da cena de *Vertigo*, que mostra o letreiro externo em neón verde do Empire Hotel. A luz verde toma conta do espaço interno do quarto de Judy enquanto Scottie aguarda sua amada se transformar em Madeleine (outra vez). A fantasma que (retorna) da casa de banho e caminha na direção do detetive envolta numa atmosfera misteriosa sugerida pelo painel luminoso do estabelecimento.

Quarto 1102: o entorno e os fantasmas. Primavera, 2014

Essa experiência de trabalho no Miradouro começou com objetivos mais nítidos a serem alcançados na produção das imagens. Dentre os principais: o desejo de reforçar o diálogo entre o espaço interno do quarto e as vistas do Porto (janelas), e encontrar meios de evocar alguma fantasmagoria sugerida pela iluminação presente nas cenas de Judy no Empire Hotel, em *Vertigo*.

No filme de Hitchcock, em uma rápida tomada que mostra a fachada do hotel durante a noite, é possível ler o nome do estabelecimento em letras verdes. Essa imagem foi se tornando uma presença forte no decorrer da execução do trabalho no Miradouro. Ela era a chave (a fonte?) do mistério de Judy no filme. Do lado de fora do Empire era um simples letreiro banal, mas ao penetrar no quarto revelava um poder evocativo de outra materialidade sobre a figura de Judy-Madeleine. Percebi que aquela luminosidade poderia ser também a chave para promover o contato entre a cidade que via do Miradouro e o quarto que me encontrava em seu interior. (Só mais tarde ficou evidente que a luz

continha também o potencial evocativo do aspecto fantasmagórico que assumia importância no projeto) Assim, as relações entre o interior do quarto do hotel e o seu entorno (visto pelas janelas) encontrava um paralelo na articulação entre os espaços internos e externos na ficção cinematográfica.



Fig. 16 Alfred Hitchcock. *Vertigo*, 1958.

Enquanto revia as cenas de *Vertigo*, o perfil de Judy no quarto do *Empire Hotel* sugeriu a produção de uma fotografia: a luz verde néon que envolve a silhueta escura da personagem parecia um convite para uma abordagem assumidamente fantasmagórica dentro do projeto *Hotel Miradouro*. Mais tarde, busquei Madeleine fitando o retrato pintado da sua fantasma Carlotta. A projeção nas cortinas produzia um ar fantasmático e algumas deformações

nas imagens projetadas, indicando uma via de trabalho possível. No imaginário cinematográfico, fantasmas e cortinas formam uma dupla potencialmente interessante. Mesmo quando não se pode ver o espectro em um filme de suspense, as cortinas ao vento já causam algum arrepio. Intuitivamente havia uma relação a ser explorada. Em *The Shining*, Jack é assombrado pelo fantasma de Grady, o antigo funcionário do Overlook Hotel. Pouco a pouco, fui elencando alguns personagens e seus fantasmas, até formar uma série de imagens só com aparições em hotéis. Desta vez, diferente dos registos anteriores, procurei mostrar o mínimo de elementos do quarto, apenas sugerindo algum pormenor da mobília ou objetos. A intenção era relacionar as cortinas com a ideia de ecrã, para além de permitir maior protagonismo à projeção.



Fig. 17 Fotografia de locação. 2014. Projeto *Hotel Miradouro*.

Para esta empreitada de trabalho, além dos filmes levados na ocasião da estadia anterior, incluí *Opening Night* (1977) de John Cassavetes. Na produção do realizador norte americano, o hotel onde a atriz de teatro Myrtle Gordon (Gena Rowlands) fica hospedada possui uma estranheza espacial: a configuração do quarto com poucos móveis e amplas dimensões remetem a um vazio desconcertante. O hotel também é espaço de conflito e solidão na narrativa. Sozinha na casa de banho, Myrtle recebe a visita do fantasma de

uma fã — que morrera atropelada enquanto tentava uma aproximação com a atriz na saída do teatro, na noite de estreia do seu espetáculo. O quarto de hotel onde Myrtle está hospedada provoca uma sensação desconfortante, traduzida em alguma medida pela dimensão do quarto em relação a disposição espacial do mobiliário. O ambiente alude a um cenário teatral, a mobília parece estar ali para servir de apoio aos diálogos entre os atores.



Fig. 18 Fotografia de locação, 2014. Projeto *Hotel Miradouro*.

A cena de diálogo entre a atriz e sua fã fantasma surge no filme de modo surpreendente: o diretor da peça teatral (Ben Gazzara) abre a porta da casa de banho e as duas estão lá dentro a conversar. Ele só vê Myrtle, a nós é permitido ver também a aparição. A forma súbita e brusca com que a porta do cômodo se abre, revelando a situação pacífico convívio entre os personagens, sugeriu uma abordagem: deslocar a projeção da cena para o armário do quarto do Miradouro. Depois, tentei projetar a cena no fundo do corredor de entrada. Nenhuma das experiências parecia satisfatória em termos de imagem. A luz do projetor ficava muito intensa sobre a porta de madeira do roupeiro e se perdia no fundo branco e distante do corredor. Foi difícil acertar o foco das fotografias na película granulada de Cassavetes. Tais empecilhos técnicos pareciam sugerir que não se deve fotografar imagens de um filme de Cassavetes. Não há respiração possível nas suas imagens fixadas à força. As

imagens de Cassavetes respiram, transpiram e pulsam num deslocamento contínuo diante de nós. Estão constantemente em fuga, produzindo um tipo de respiração particular. Os movimentos de câmara do realizador resultam numa embriagante gama de efeitos que classifico (afetivamente) como “despretenciosamente humanos” — uma espécie de classificação oposta ao “tecnicamente correto”, próprio das máquinas.

Também não poderia esquecer-me de projetar a cena em que Jack encontra e conversa com seu fantasma Grady, em *The Shining*. Enquanto avançava o filme para encontrar a cena do diálogo, detive-me em outras situações de fantasmagoria no interior da trama. A banda sonora passou gradativamente a causar-me apreensão. Estava sozinha no hotel e passei a prestar a máxima atenção nos ruídos estranhos que ouvia para além das paredes do meu quarto. Parei de trabalhar algumas vezes para checar a casa de banho ou a porta de entrada. Ao projetar as imagens sem som sentia-me menos vulnerável ao viés fantasmático que atravessava o ambiente. — *Realmente é uma banda sonora de muito impacto* — repetia e repetia para mim mesma. Confesso que senti medo naquela madrugada. Às vezes a ficção vem nos visitar, como fazem os fantasmas. Tentei avaliar a situação de modo mais racional. Percebi que as imagens dos filmes habitavam um território conhecido para mim, enquanto o som despertava outro tipo de sensação (menos “domesticada”, talvez). Resolvi enfrentar a banda sonora de *The Shining* e, procurando perder algum controle sobre as imagens, aumentei o volume para continuar meu trabalho.

Quarto 1203: o retorno à fotografia e o fora de campo. Inverno, 2015

Durante esta estadia voltei a me dedicar aos fantasmas. Não poderia deixar de projetar no Miradouro algumas cenas de *O último ano em Marienbad* — que, até então, estava fora da minha seleção de filmes. Na trama de Resnais o elenco é formado só por fantasmas — nem seria preciso escolher cenas muito específicas. A esta altura, já tinha em mente a série *Meu fantasma* (iniciada na

estadia anterior), que pressupõe um vínculo afetivo ou obsessivo entre fantasmas, e principalmente, entre vivos e mortos. Procurei, então, uma cena romântica com o casal protagonista e desloquei a projeção pelas paredes do quarto no Miradouro. As cenas de abertura de *O último ano em Marienbad* são visões flutuantes, ensinam pequenas lições sobre deslocamentos sem corpo. Aqui recorro das projeções de *La invención de Morel* de Bioy Casares, meu livro predileto, repleto de imagens fantasmas.

Em nenhuma das estadias no Miradouro constatei que havia me aproximado do meu objetivo de trabalho: abordar a experiência fílmica que parecia-me tão presente naquele hotel. Foram muitas as vezes que me senti impotente ao procurar traduzir ou relatar parte daquela experiência. Embora identificasse naqueles quartos tantas referências e atmosferas presentes em tantos filmes, o vazio parecia ser sempre o ruído mais alto e presente ali. Talvez por esse motivo tenha recorrido à minha zona de conforto — a fotografia e seus dispositivos — para procurar alguma resposta provisória. Talvez por este motivo tenha levado na mala um projetor de slides. A intenção não era projetar algo específico (não levei *slides*), mas explorar o ambiente com a luz do projetor. Intuí que era preciso abrir mão dos filmes. Voltar para a o escuro. Vasculhar o quarto com aquele enquadramento luminoso que não mostraria imagem alguma. O procedimento encorajou-me a encontrar uma resposta óbvia: não há nenhum filme ali. Não se trata de uma resposta fácil — para mim eles continuavam ali, todos eles. Todos e nenhum.

Sem tornar a olhar para Chantal Akerman eu não teria conseguido chegar ao ponto que considero mais importante no projeto. Seu filme *Hotel Monterey* (1972), em que a câmara percorre as divisões de um hotel em Nova York, alertou-me que o fora de campo poderia estar contido na imagem a partir do som. Os ruídos presentes no hotel animavam os planos fixos, como fotografias. A obra de Chantal afirma com muito vigor que o entorno pode estar contido na imagem sem estar literalmente nela. É um eco que assombra e perturba o que a superfície da imagem é incapaz de mostrar. É o que ela não pôde (ou não desejou) conter. Também foi Chantal que me “alertou” sobre

como tatear o espaço, usar a câmara como quem usa a ponta dos dedos para estudar lentamente as paredes do hotel, suas aberturas e volumes, as variações luminosas entre as divisões. E para usar o tato intuía que precisava me livrar da luz (e das projeções). Para tornar possível reencontrar o lugar no escuro, como quem chega ali pela primeira vez.



Fig. 19 Fotografia de locação, 2015. Projeto *Hotel Miradouro*.

O som do projetor no silêncio do quarto produzia alguma angústia: todo aquele esforço do aparelho para iluminar o diapositivo era inútil. Não havia ali nenhuma imagem. O ruído do projetor a denunciar seu esforço inútil marcou essa fase do projeto. Tal ruído também contribui para reforçar a ideia de vazio: uma espécie de ocupação pelo vazio, assunto central no trabalho que surgia.⁴⁷

Quarto 1001: o cinema não estava lá. Verão, 2016.

Agosto é um mês disputado para se hospedar em hotéis no Porto, cidade cada dia mais turística. Escaparia o Miradouro, no seu discreto recolhimento *blasé*, do apetite turístico dos estrangeiros? Algo a ser testado.

⁴⁷ Mais tarde denominado *Still Blank*.

Reserva concluída sem problemas. O quarto panorâmico não estava disponível, mas os demais também eram muito interessantes, conforme já havia constatado, e sugeriam outras formas de diálogo com o cinema.

Desta vez fiquei num quarto situado nos fundos do 10º andar — nunca havia me hospedado em algum com tal localização. Primeiro impacto: não havia papel de paredes. As paredes nuas em tom verde pálido exibiam memórias de pequenos acidentes: nódoas de humidade e vários tipos de golpes que feriram o revestimento de massa, evidenciando a falta de pintura recente. Neste pequeno quarto, o mobiliário era similar ao encontrado nos demais: rádio embutido no criado mudo, cabide em madeira, secretária e roupeiro desenhado para a divisão. Avaliava os pormenores ali presentes enquanto buscava (desesperadamente) indícios sobre a causa da desolação que sentia, e que ecoava em forma de pergunta: o cinema não está aqui? Ou: o cinema não está (mais) aqui?

Tentando contornar a situação de decepção aproveitei para perguntar-me o que fazia o Miradouro ser tão próximo do imaginário cinematográfico. As paredes nuas estavam ali para que tal revelação viesse à tona. Estava desolada, embora esperançosa por colocar em pauta esse ponto de reflexão importante para o projeto. Estava em loco, no coração do projeto, mas com algum distanciamento do encantamento que o hotel provoca em mim. A resposta deveria estar naquelas paredes nuas e nas suas marcas. Minha intuição me ajudara a procurar um quarto em Agosto para tal revelação?

O plano de trabalho para essa estadia era fazer pequenos vídeos com a câmara em movimento fixada na mala de rodinhas. A intenção era capturar imagens simulando um *travelling*, um passeio pelos espaços disponíveis entre o mobiliário do quarto. A ideia surgiu a partir do filme *Hotel Monterey*, onde a câmara atravessa as portas produzindo enquadramentos a partir da arquitetura. As luzes das diferentes divisões do filme de Chantal Akerman provocam pequenos deslumbramentos de difícil tradução. Um recurso simples que constrói outra arquitectura, aparentemente sem pretensões, mas que

convoca uma reflexão sobre a solidez dos espaços. Há algo de sobrenatural no movimento da câmara, menos grandioso do que na cena de abertura de *O último ano em Marienbad*, mas igualmente inquietante pelo lento vagar. Os enquadramentos laterais quase roçam nas paredes, que por sua vez assumem um tipo de protagonismo imponente. Os lentos deslocamentos produzem suspense e fantasmagoria. O lugar nu espreita-nos de muito perto. Até já não sabermos mais se quem vaga somos nós ou ele próprio.

Não posso deixar de referir que as misteriosas portas entreabertas do Overlook Hotel em *The Shining* também inspiraram essa tentativa de filmagem. Uma luz que escapa pela porta da casa de banho é sempre fascinante, e o mistério multiplica-se vertiginosamente enquanto acompanhamos a aproximação da câmara para revelar (ou não) algo a se temer.

Finalmente coloco em prática o plano de realizar o passeio com a câmara no interior do quarto. Começo pela casa de banho. Já é dia — nenhum mistério. As rodinhas da mala são muito sensíveis aos desníveis (e alguns remendos) da alcatifa. As imagens tremem, algum mistério. A precariedade e o improvisado me fazem lembrar de filmes de baixo orçamento. Ainda não fui capaz de assistir *The Blair Witch Project* (1999), interrompo sempre e não retomo. Não é exatamente o medo que me impede de continuar, apenas não me interessa pelo tema do filme. Sua forma, contudo, e o que ela põe em causa no âmbito da indústria cinematográfica, me interessam. As *imagens ruins* contêm mais mistérios, revelam menos pormenores. São mais perturbadoras, fazem do objeto causador do medo o nosso vizinho. Estão mais próximas de nós, e podem estar aqui ao lado agora.

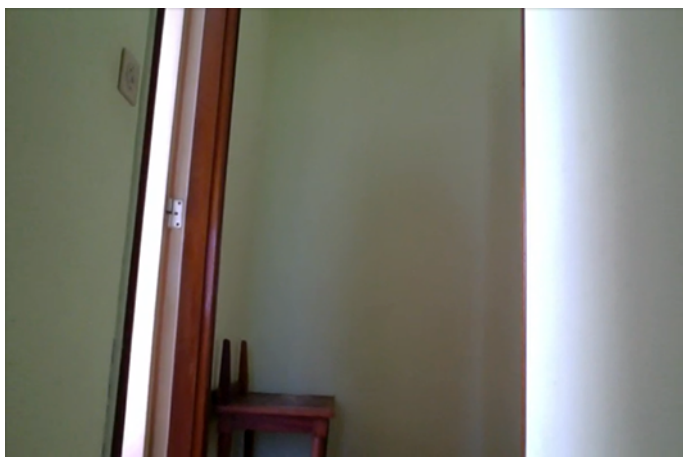
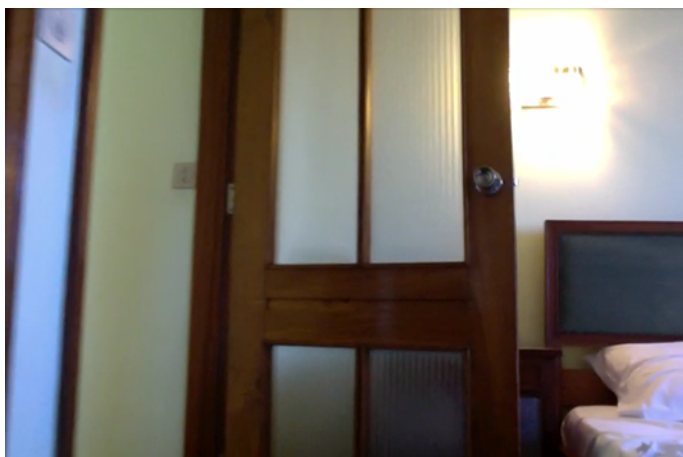


Fig. 20 Teste em vídeo (*stills*), 2016. Projeto *Hotel Miradouro*.

2.4 Projeto *Hotel Miradouro*

Após concluída a fase dos experimentos e testagens que envolveram o processo de captação de imagens no Hotel Miradouro começa a etapa de reunião do material produzido. Um momento de análise e busca de sentido para dar forma ao projeto, mas também de descarte — do que parece inócuo ou apresenta ruídos e excesso de informação que poderão obliterar a leitura do projeto *Hotel Miradouro*. Nessa etapa, algumas propostas tornam-se possíveis ou impossíveis. Determinados conjuntos de imagens ganham evidência e autonomia, adquirindo o estatuto de “trabalhos” no corpo do projeto.

Aqui me proponho a refletir sobre o que ficou da experiência nos quartos do hotel Miradouro e seus desdobramentos, que assumem agora uma forma e lógica própria no corpo de cada trabalho e/ou série produzidos. É uma fala sobre o que foi feito, que procura certo distanciamento⁴⁸.

Antes da análise individual de cada trabalho, destaco alguns procedimentos e referências que permearam a fase de construção do projeto. A referência aos filmes pode ser discutida a partir da noção de *imagem-distância*, proposta por Gilles Lipovetsky, pois aborda a questão enunciando o distanciamento do cinema em relação a si mesmo. O autor sublinha a frequência com que filmes são inseridos em outros filmes, inclusive participando com trechos na trama narrativa: “Não se trata tanto de citar para homenagear e sim de provocar uma reflexão sobre o próprio filme. Não mais a simples ilustração, mas uma *mise-*

⁴⁸ Trata-se apenas de uma tentativa de distanciamento, pois a experiência vivida no Hotel Miradouro ficou de certa forma “impressa” no meu modo de olhar sobre as imagens ali produzidas.

en-abyme, segundo uma rede de significações que circula entre o filme e outros filmes no interior do filme” (Lipovetsky, 2009, p. 126).

A alternância de foco entre assunto (narrativa do filme) e forma (adequação da imagem projetada no contexto do ambiente), levantaram uma questão relevante para a reflexão aqui proposta: que tipo de operação de sentido é colocada em jogo com a utilização das imagens do cinema?

A ideia de citação ou referência está presente em praticamente todo o material produzido para o projeto. Certas vezes, a imagem fílmica adere ao espaço do hotel por meio de uma relação formal com seu entorno — conforme relatado em **Notas de Produção** —, outras vezes restringe-se quase na totalidade à ideia de citação. O projeto nasceu com uma lista de filmes a serem levados ao Miradouro para futuras experimentações. Ou seja, de um recorte fílmico, cuja presença dos espaços de hotel assume o papel de fio condutor das tramas cinematográficas. Tais filmes deram origem ao projeto, portanto, é natural que a citação seja a tónica em muitos momentos. Como é o caso da série *Still decorativo para hotéis* — cujos trabalhos apresentam como título referências fílmicas (*Vertigo*, *The Shining*, *Grand Hotel*) para assinalar os filmes que lhe deram origem — e, de modo menos enfático a série *Meu Fantasma* — que apresenta como título os nomes atribuídos aos personagens-fantasmas nas obras cinematográficas.

Outro aspecto que conecta o cinema ao projeto está relacionado à natureza da imagem projetada. A imaterialidade constitutiva da imagem cinematográfica que possibilita aproximações com a ideia de fantasmagoria desempenha um papel central no corpo de trabalhos que integram o projeto Hotel Miradouro. Neste sentido, o recurso de sobreposição de imagens a partir de projeções utilizado pelo artista Alain Fleischer é uma referência. Seu procedimento de trabalho consiste em reenviar imagens, transportando-as para outras superfícies, e capturar este processo fotograficamente. A propósito do seu método de trabalho, o artista sublinha:

Sempre preferi inventar e construir estratégias para mostrar as imagens e sempre preferi controlar o aparecimento, em vez de manipulá-las após a montagem. Tais captações de imagem parecem-se com a rodagem dum plano de cinema com mudanças de perspectiva, acompanhamento da luz, princípio e fim de uma acção, mas neste caso o tempo, que o desenrolar do filme na câmara acompanha docilmente, é empilhado, comprimido e achatado numa única imagem. O tempo é exposto em uma única superfície. (Fleischer, 2009)

A duração das imagens é uma questão importante em sua obra, o achatamento do tempo a que se refere. Projetar imagens fixas sobre uma superfície que se move, como ocorre em *Et pourtant il tourne* (1980), uma instalação cinematográfica de sua autoria onde um filme 16mm é projetado em *looping* sobre um toca-discos. Manipular dispositivos de projeção é um procedimento recorrente em seu trabalho: “Alain Fleischer identifica o cinema expandido a um programa de extensão da noção de tela, que se torna qualquer superfície que acolha imagens viajantes” (Giannouri, 2003, p. 63).



Fig. 21 Alain Fleischer. *La cuisine* (série *Fenêtre sur cour*), 1990. Fotografia

Fleischer refere que seu interesse pela fotografia reside muito mais na possibilidade de projeção da imagem do que propriamente a sua reprodutibilidade. A propósito, o artista escreve:

Com a fotografia e, depois com o cinema (...), é a primeira vez na história das imagens que estas podem viajar, ser projetadas, aparecer distante de sua inscrição de origem. Reencontramos aqui o tema da tela e de toda a superfície suscetível de acolher as imagens levadas pela luz. A projeção está, então, no cerne do procedimento fotográfico, e não apenas na fase da impressão a partir de uma ampliação (Fleischer, 2003, p. 34)

Outra referência possível para o projeto é a instalação *The Secret Hotel* (2005), concebida pelos artistas canadianos Janet Cardiff e George Bures Miller. A obra explora a sensação labiríntica típica dos espaços de hotel contando com artifícios cenográficos que simulam uma atmosfera misteriosa, próxima do cinema. O espectador se desloca por corredores forrados com um papel de parede que alude a antigos hotéis norte-americanos – como o Overlook Hotel em *The Shining*; a seguir sobe escadas e se depara com uma enigmática porta entreaberta ao fundo. A travessia culmina com a chegada em uma plataforma superior de aspecto *clean* que em nada se parece com o trajeto anteriormente percorrido. Ao olhar para baixo (por entre um vão dos painéis), depara-se com um pequeno quarto de dormir que parece estar muito abaixo do nível do piso por onde se entrou. Uma manobra na escala da construção do cômodo e seu mobiliário (quatro vezes menor que o tamanho real) produz tal efeito, como se o quarto ocupasse um plano fisicamente inacessível. *The Secret Hotel* vale-se do imaginário cinematográfico para construir um quarto de hotel impossível, onde o corpo não pode estar, apesar da experiência física da jornada empreendida no seu entorno labiríntico.



Fig. 22 Janet Cardiff e George Bures Miller. *The Secret Hotel*, 2005. Instalação

2.4.1 *Is there something bad here?*

Foi em *The Shining* que encontrei a hipótese de realização desse trabalho, o primeiro a integrar o projeto *Hotel Miradouro*. Precisamente na cena onde ocorre uma longa conversa entre o *chef* de cozinha Dick Hallorann (Scatman Crothers) e o pequeno Danny (Danny Lloyd). O diálogo é revelador: ambos são capazes de visões paranormais, e Danny revela a Dick que possui um “amigo imaginário” chamado Tony. Ambos parecem saber que algo ruim ocorreu naquele lugar. Dick, então, pergunta ao miúdo:

- *Has Tony ever told you anything about this place?*
- *About Overlook Hotel?*

Danny é ligeiramente evasivo, mas aos poucos o cozinheiro começa a ganhar sua confiança. O miúdo indaga sobre a natureza sinistra do local, deixando transparecer seu receio em permanecer ali:

- *Is there something bad here?*

Dick associa a pergunta à terrível lembrança dos acontecimentos passados decorridos no quarto 237, nomeadamente o assassinato que arrasou a família que tomara conta do hotel em outro inverno, e recomenda fortemente ao miúdo que não entre naquele local em hipótese alguma.

A sequência de perguntas contidas na cena descrita sugeriu o mote para o vídeo *Is there something bad here?*. O trabalho é essencialmente composto por três imagens fixas: fotografias que mostram fragmentos da cena de diálogo entre Dick e Danny no televisor do hotel Miradouro. Fotografei o ecrã da TV de modo a incluir o conteúdo das perguntas na imagem (utilizando o recurso da legenda disponível no DVD do filme). As imagens que continham as falas de Danny na conversa foram desconsideradas durante a edição — restando apenas a que dá título ao vídeo. A operação de “fotografar” as perguntas (legendas) na tela do ecrã permitiu-me evidenciar e isolar cada uma delas, forçando a fragmentação daquela fala. O “outro” da conversa (Danny) foi deixado de fora, retirado do diálogo. Assim, as perguntas de Dick não

dirigem-se mais a outro personagem do filme. Foram feitas a alguém, mas ficarão sem a resposta, pois o *outro* não está mais lá. A edição das imagens em sequência também procura enfatizar tal leitura, deslocando a fala de Dick e direcionando-a ao espectador do trabalho — uma vez que a presença do seu interlocutor original na cena foi suprimida.



Fig. 23 *Is there something bad here?*, 2013. Vídeo (still). Projeto *Hotel Miradouro*.

O encadeamento fundido esboça um movimento da imagem que sugere uma tentativa de regresso ao movimento do filme. Nessa operação evidente (e primária) de fusão, através do recurso de edição, as lacunas entre as imagens fotográficas se tornam ainda mais presentes. A ideia de interrupção do movimento parece operar em duas vias: a primeira está diretamente relacionada à interrupção do fluxo da cena por meio do registo fotográfico, a segunda forja uma tentativa de movimento entre os registos da cena — mas que acaba por afirmar ainda mais esta perda de fluxo no contexto do filme.

Do ponto de vista do enquadramento também há algo a ser observado — considerando que o trabalho desloca o enquadramento preexistente do filme de Kubrick para o espaço interior do Miradouro. No novo enquadramento, o televisor (que exhibe a cena de *The Shining*) pertence ao mobiliário do quarto do hotel, desempenhando um papel de elemento conciliador entre aquela

imagem fílmica e seu novo/outro contexto. Parece haver qualquer banalidade (ou casualidade) na imagem que mostra o filme a passar no televisor do hotel, mas que também sugere uma “coincidência calculada” que converte o casual em artifício.

Em *The Shining*, o diálogo entre Danny e Dick ocorre na cozinha do hotel, mas o enquadramento do filme revela poucos elementos que caracterizem o ambiente. É o conteúdo do texto (legendas, com as perguntas de Dick) e a presença da personagem que viabiliza um reconhecimento do filme de Kubrick em *Is there something bad here?* A referência ao Overlook Hotel figura por meio do texto fotografado (legenda). A janela do Miradouro, que aparece ao lado do televisor na fotografia, também não revela paisagem alguma. O ângulo escolhido na captura das imagens tira partido da altura do edifício em relação a cidade, mas não situa nem fornece elementos que sirvam de indícios para a localização daquele lugar.

2.4.2 *Still decorativo para hotéis*

A série *Still decorativo para hotéis* constitui-se a partir da apropriação de cenas de filmes que motivaram a construção do projeto *Hotel Miradouro*. Impressos como fotografias e dispostos em molduras de madeira, os *stills* sofrem um deslocamento de sentido que os aproxima forçosamente de um tipo de imagem frequentemente utilizada tipologia-padrão da decoração de hotéis, caracteristicamente marcada por uma oferta imagética situada entre o bem estar e a impessoalidade.

No projeto *Grande Hotel* foram reunidos muitos registos dos quadros presentes nestes estabelecimentos; tal recorte gerou perguntas sobre a natureza e origem daquelas imagens, retratadas nos mais diferentes meios como a pintura, gravura, reproduções e posters. Os temas mais recorrentes encontrados foram paisagens, naturezas-mortas e retratos femininos. As paisagens, representadas de modo sempre agradável ou anódino, geralmente

marinhas ou campestres, remetem ao imaginário da pintura do século XIX. Alguns hotéis optam por exibir fotografias de grandes metrópoles mundiais, que aproximam-se da ideia de cartão postal. Os retratos femininos também pertencem ao imaginário da pintura referido, exemplos recorrentes da temática são reproduções e “releituras” das banhistas pintadas por Renoir. As naturezas-mortas são, em sua grande maioria, arranjos florais. Em alguns hotéis, cuja decoração e mobiliário assumem um estilo mais moderno, encontram-se também alguns exemplares de pintura abstracta. A frequência de tais temas e o estudo dos filmes-referência que integram o projeto Hotel Miradouro, sugeriram a construção da série *Still decorativo para hotéis*, cuja premissa consiste em buscar no território do cinema cenas que poderiam pertencer ao repertório decorativo típico dos hotéis⁴⁹.

Em *Vertigo*, a cena escolhida para integrar a série foi encontrada no episódio em que Madeleine simula seu suicídio na Baía de São Francisco com a Golden Gate ao fundo. No *still* selecionado vê-se apenas a silhueta da personagem de Kim Novak à beira da água integrada ao contexto da paisagem. O Jaguar modelo MK VIII, estacionado próximo à cabeceira da ponte, fornece indícios da época em que a imagem foi realizada. A presença de carros antigos é banalmente utilizada para compor um cenário *vintage* em alguns ensaios fotográficos comerciais, sobretudo nos ensaios de moda. Em papelarias ou lojas de decoração para a casa costuma-se encontrar muitas reproduções do tipo à venda: são cenários de forte apelo comercial, facilmente consumidos pelo público em geral, e que ostentam certo *glamour* discreto a flertar com o *vintage*. Paradoxalmente, por serem largamente consumidas, já não são

⁴⁹ A propósito do processo criativo de Wim Wenders, Buchka comenta: “Desde sempre ele sentiu uma repulsa instintiva pela reprodução da beleza natural, que hoje forçosamente cai no kitsch. Em quadros de hotéis e filmes publicitários isso é evidente; neles, a aspiração ao belo, que sem dúvida tem sua imagem original na natureza, destrói a si mesma. Mas essa aspiração é, por outro lado, uma necessidade elementar; quem não ambiciona mais a beleza está tão conformado com o estado do mundo quanto aquele que tenta suprir sua falta com sutilezas falaciosas” (Buchka, 1987, p. 119).

esteticamente desejáveis para compor o estilo de decoração contemporânea no ramo de hotelaria, um segmento que aspira à sofisticação e de padrão elevado.



Fig. 24 *Vertigo* (série *Still decorativo para hotéis*), 2014.



Fig. 25 *The Shining* (série *Still decorativo para hotéis*), 2014.

Em *The Shining* optou-se pela vista frontal do *Overlook Hotel*, no meio da neve com montanhas ao fundo, para compor a série *Still decorativo para hotéis*. O

principal critério na escolha foi a recorrência de montanhas nevadas, tema paisagístico decorativo por excelência em muitos estabelecimentos hoteleiros. A operação de apropriação da imagem da fachada do Overlook Hotel e seu entorno, que a desloca para um contexto banal de estatuto inferior ao que possuía em âmbito cinematográfico, causou-me menos estranhamento quando da realização da mesma operação a envolver a cena de *Vertigo*. A cena de Kubrick que mostra o Hotel possui a função de apresentar e localizar o lugar onde decorrerá sua trama. Sua relevância no contexto do filme aproxima-se do carácter informativo, quando comparada à cena de Hitchcock. Já o episódio em que Madeleine é salva por Scottie é determinante na trama, pois marca o início da paixão que dará origem a tensão que sustenta o filme e seus mistérios. Em *Vertigo* a história parece estar muito mais “agarrada” à cena escolhida para o *still* do que na vista do Overlook Hotel — embora o lugar seja também protagonista na trama de Kubrick.

Outra imagem selecionada para *Still decorativo para hotéis* foi encontrada no filme *Grand Hotel*. A referência ao filme da década de trinta integra a série como tentativa de alusão a uma ideia clichê do cinema, marcada pela presença dos atores. Greta Garbo e John Barrymore a atuar em uma cena romântica: a solitária e rica bailarina russa Grusinskaya é iludida pelos encantos do barão golpista e sedutor Felix von Geigern. Reproduções a preto-e-branco de retratos dos grandes astros de Hollywood também são motivos decorativos frequentemente encontrados em hotéis. As imagens que servem de referência a conhecidas superproduções do passado figuram como um lugar comum na composição dos ambientes hoteleiros.⁵⁰ Novamente, a atmosfera *vintage* marca presença conferindo certo *glamour* — desta vez um *glamour* que vem da própria ideia de cinema antigo.

⁵⁰ O Moov Hotel Porto (que pertence a cadeia francesa B&B) explora o apelo de tais imagens. O estabelecimento, localizado no centro do Porto, foi fundado em 2011 e ocupa o edifício datado de 1897 que outrora abrigou o cinema Águia d' Ouro — um dos primeiros cinemas da cidade. A decoração desse hotel é constituída por reproduções de cenas e atores ícones do cinema antigo, além de outros objetos e parte do mobiliário encontrados nas ruínas do antigo cinema.

Nos trabalhos que integram *Still decorativo para hotéis* a ironia se manifesta no apelo decorativo que as imagens do universo cinematográfico passam a ter quando deslocadas de seu contexto de circulação habitual. A moldura barata, comprada em segunda mão, enquadra as cenas enfatizando o tom levemente depreciativo que tais imagens assumem ao integrarem um ambiente de hotel padrão. Meramente decorativas e produzidas em série, são de baixo custo, mas portadoras da pretensão de se atribuir certa “artisticidade” aos ambientes.

A série propõe um confronto entre o “lugar das imagens” e o “lugar evocado pelas imagens”. Em *Still decorativo para hotéis* a natureza do lugar (hotel) é sugerida pela presença da tipologia da moldura e reforçada pela referência no título da série. Entretanto, o eco do lugar de origem das imagens (cinema) antes de sua apropriação continua presente no enunciado (*still*) do trabalho.



Fig. 26 *Grand Hotel* (série *Still decorativo para hotéis*), 2014.

2.4.3 *Meu fantasma*

Conforme mencionado em *Notas de Produção*, os fantasmas e os espaços de hotel articulam uma relação frutífera no universo do cinema. A série fotográfica *Meu fantasma* surge a partir da projeção de dois filmes nos quartos do Miradouro: *Vertigo* e *The Shining*.

A silhueta misteriosa de Judy inspirou o primeiro trabalho da série a ser desenvolvido: posteriormente vieram as demais experimentações a acompanhar a lógica da aparição nos espaços de hotel. Tal como sugere o título *Meu fantasma*, o grupo de fotografias procura enfatizar uma relação de posse ou obsessão que permeia a vida dos personagens: Madeleine e Judy são aparições que assombram o detective Scottie, enquanto Carlotta (supostamente) assombra Madeleine. Assim, uma espécie de jogo que articula a fuga e a procura vai sendo tramado entre o mundo dos vivos e dos mortos – uma metáfora possível sobre a nossa relação com as imagens, quando lembramos de *La invención de Morel*.

Na trama de Kubrick o hotel exerce protagonismo, um lugar onde coisas ruins acontecem por ter sido construído sobre território amaldiçoado. Quem personifica tal atmosfera maligna é o personagem fantasma do antigo funcionário do *Overlook Hotel*: Grady — que assombra Jack e o impele a cometer atitudes estranhas e suspeitas contra a sua própria família, tal como também o fizera no passado. Uma cena marcante do filme mostra o encontro e conversa entre os dois na casa de banho do bar, cujas as paredes vermelhas e o tipo de iluminação contribuem para tornar o encontro ainda mais sinistro e tenso. Embora o hotel esteja repleto de aparições, Grady é o “principal” fantasma de Jack; é precisamente em torno da relação entre ambos que decorrem as principais situações da trama.

Do ponto de vista formal, a projeção assume protagonismo nessa série, onde a tentativa de estabelecer relações entre as cortinas do Miradouro e uma ideia

de ecrã fica evidente. As cortinas convertem-se em palco do encontro entre os personagens vivos e suas respectivas assombrações. As cenas projetadas sobre o veludo sinuoso assumem a forma do tecido: as pregas e irregularidades alteram a forma e definição das imagens contribuindo para uma leitura que flerta com o universo fantasmático que procura retratar. Pormenores do mobiliário do hotel são incluídos no enquadramento numa tentativa de situar a imagem no ambiente e gerar (outra) atmosfera de mistério sugerida pelo jogo de luzes indiretas.



Fig. 27 *Minha fantasma: Judy*, 2014. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.



Fig. 28 *Minha fantasma: Carlota*, 2014. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.

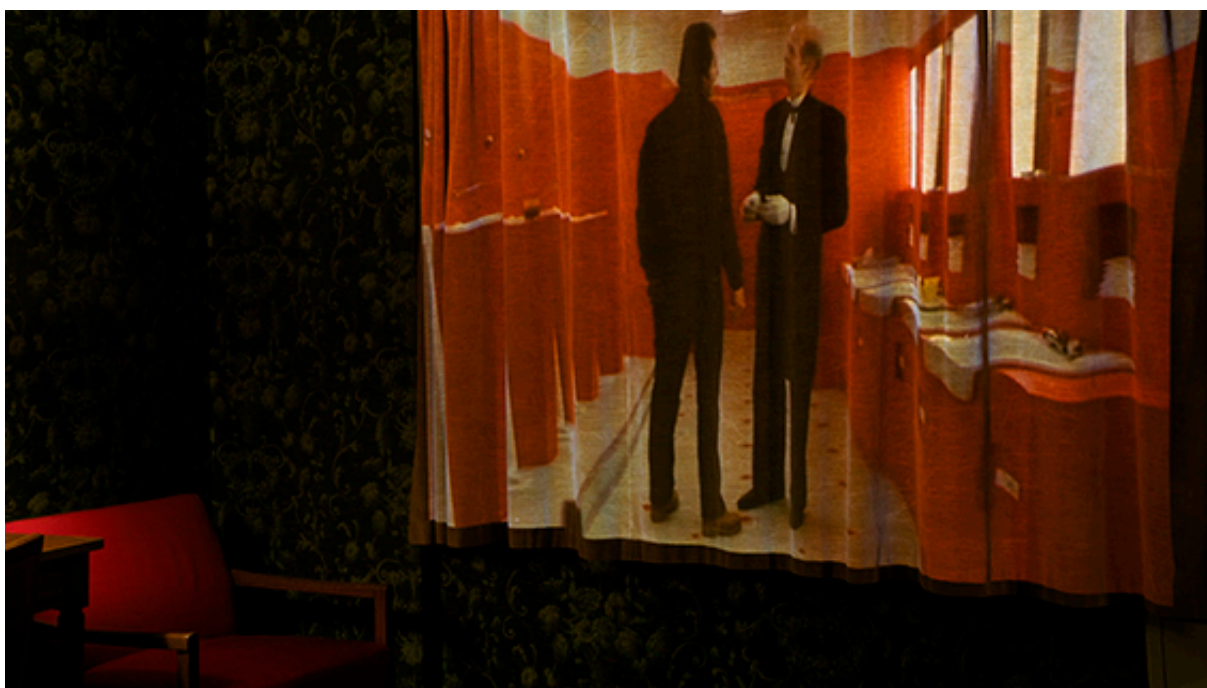


Fig. 29 *Meu fantasma: Grady*, 2014. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.



Fig. 30 *Minha fantasma: "A"*, 2015. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.



Fig. 31 *Minha fantasma: Nancy*, 2015. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.

2.4.4 *Still Blank*

Still Blank é uma série de fotografias que mostram um enquadramento luminoso, uma porção de espaço em um quarto do Hotel Miradouro revelada pela luz de um projetor de *slides*.

Tais imagens surgem de uma questão em aberto no projeto Hotel Miradouro, conforme assinalado em *Notas de produção*: não há nenhum filme ali. Uma realidade que bate de frente com a atmosfera ficcional — representada pelos filmes que marcam presença nos demais trabalhos do projeto. Assim, o enquadramento iluminado — elemento central nas fotografias — parece evocar certa reminiscência do ecrã como o lugar da ficção.

Marie-José Mondzain (2009) comenta a função singular assumida pelo ecrã, entendido como um espaço de separação, ou mesmo de ocultação, do visível. Mas que, no entanto, corresponde aos lugares de aparição das imagens:

O ecrã é, ao mesmo tempo, um espaço real e a condição de desrealização daquilo que é produzido por um realizador. Dizemos realizador, de forma altamente enigmática, quando o teatro prefere falar de encenação. A cena no ecrã provém, por isso, de uma estranha atopia própria da realização de um espaço irreal. O ecrã não é um espaço fictício e é o lugar da ficção. Ele é o lugar das operações ficcionais. (2009, p. 38-39)

Quando o processo de projetar exaustivamente fragmentos de filmes no interior do quarto foi substituído por uma projeção em branco, o espaço do ecrã assumiu outro sentido no projeto: deixou de ser o espaço da ficção e passou a revelar o próprio lugar como ficção.⁵¹ *Still Blank*, ao propor um espaço de espera ou de vazio permanente, reforça um desejo ficcional que enfoca o lugar. É o próprio Miradouro que aparece iluminado no centro da projeção, e não uma narrativa exterior a ele sobreposta.

⁵¹ A substituição do projetor multimédia pelo projetor de slides traduz, em outra instância, a mudança de sentido assinalada por *Still Blank* no projeto Hotel Miradouro: a interrupção no fluxo das imagens em movimento, uma vez que o conteúdo projetado fica condicionado a uma “imagem” fixa.

A série fotográfica carrega em seu título o enunciado de um *still* — em branco, de um filme inexistente, talvez —, mas que não deixa de assinalar o desejo ou intenção de remeter a um filme. Assim, procura esboçar uma imagem que ainda não aconteceu e que, entretanto, já deixou de ser.

Still Blank contém muitas das minhas perguntas sem resposta sobre o hotel que tanto me intriga. No esforço para iluminar o vazio, nenhuma história se passou. Aquele lugar nunca foi (ou esteve em) um filme, muito menos um filme conhecido pelo cinema. Assim como o Hotel Miradouro, *Still Blank* revela um paradoxo: parece conter todas as histórias fílmicas e nenhuma delas.



Fig. 32 *Still Blank* 3, 2015. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.



Fig. 33 *Still Blank 1*, 2015. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.



Fig. 34 *Still Blank 2*, 2015. Fotografia. Projeto *Hotel Miradouro*.

2.5 Uma vertigem do tempo



Fig. 35 Postal do Hotel Miradouro.

O Hotel Miradouro (e suas imagens) continua a ser um enigma para mim. Alheio aos apelos comerciais, instaura um tempo outro, do qual parece detentor. Os postais do edifício, impressos há muito e ainda oferecidos aos hóspedes na recepção, fixam em imagem um pouco do que procuro expressar. Mostram o Miradouro dos dias de hoje numa imagem do Porto no passado, com carros estacionados à sua porta (cujos modelos já não são fabricados).

Em vez de percebê-lo num registo anacrónico, prefiro pensar na metáfora que representa, e nas aberturas de sentido que gera. Sua inscrição tão demarcada no seu próprio tempo, faz do lugar uma abertura tanto para a nostalgia quanto para a projeção futura. Nas dependências do edifício parecem estar contidas as histórias do passado que ainda não foram contadas. Mas como compreender tal equação impossível, onde passado e futuro constroem uma vertigem no tempo presente? Se estar no Miradouro evoca um tipo de experiência fílmica, não por acaso é no cinema que passado e futuro podem estar juntos no presente, produzindo um movimento de vertigem. Recorro uma vez mais ao cinema, de Chris Marker para tentar perceber como se dá tal relação paradoxal.

A vertigem do tempo é uma questão-chave no pensamento do realizador francês. Tanto em *Sans Soleil* (1983) como em *La Jetée* (1962) a reflexão acerca do tempo em espiral é desencadeada a partir de outra obra fílmica: *Vertigo* (Hitchcock, 1958). A propósito do filme, Marker assinala: “A vertigem (*vertigo*) do filme lida não com o espaço, altura e a queda; isso é claro, entendível e uma metáfora espetacular para outro tipo de vertigem, muito mais difícil de ser representada – a vertigem do tempo” (Marker, 2013).



Fig. 36 Chris Marker. *La Jetée*, 1962.

Em *La Jetée* vemos a dada altura o casal a passear pelo Jardin des Plantes. O protagonista parece livre do tormento a que está a ser submetido nos subterrâneos de Paris por seus captores, cientistas que vasculham sua memória. As imagens que vemos, dele e da mulher a caminhar pelo jardim, estavam guardadas, são lembranças que forçosamente são reveladas a nós e aos cientistas. A noção de tempo trabalhada em *La Jetée* desorienta a sequência habitual de passado, presente e futuro: a simultaneidade de tempos produz alguma vertigem. De volta ao jardim, o casal parece desfrutar do passeio. “Observam o tronco de uma árvore com datas históricas. Ela pronuncia um nome em inglês que ele não entende. Como num sonho, ele mostra-lhe um ponto para lá da árvore, escuta-se dizer: “Ali é de onde eu venho...” e cai exausto” (*La Jetée*, 1962).

Subitamente o homem “regressa” aos subterrâneos da cidade, e parece estar novamente consciente da sua condição de refém. Ele sabe que o lugar que ocupa é exterior ao tempo: apontou “para lá” dos anéis da sequóia, situando sua existência fora daquela temporalidade. Quando consegue definir, exteriorizar de onde veio, é novamente capturado pelos cientistas. É um refém, que viaja nas camadas de tempo sob supervisão de seus algozes, mas que ainda assim, consegue encontrar em sua jornada, pequenos momentos sublimes, como aqueles vividos em um jardim de Paris.

Em *Sans Soleil* também nos defrontamos com uma reflexão sobre o tempo e a memória. Uma narradora anónima lê as cartas que (supostamente) recebeu de Sandor Krasna, um *cameraman* (um personagem fictício). As cartas comentam as experiências e registos de Sandor nas viagens que ele empreendeu pelo mundo, articulando texto e fragmentos de imagens. A voz feminina, ao ler as cartas do viajante, constrói um percurso entre imagens e lugares distantes entre si: Islândia, San Francisco, Japão e Guiné-Bissau. A edição reforça a sugestão de uma colagem a partir de tempos e lugares distintos. Em San Francisco, lugares e trajetos presentes em *Vertigo* são revisitados, por vezes, confrontados com imagens e cenas do filme de 1958. “Apenas um filme soubera falar da memória impossível, louca: *Vertigo* de Hitchcock” (*Sans*

Soleil, 1983). — a narração feminina é categórica: *apenas um filme*. A voz off também sublinha, pouco antes de iniciar a jornada pela cidade de San Francisco, que o filme de Hitchcock fala de uma memória impossível e delirante. Talvez uma espécie de advertência do realizador, um convite para um olhar aberto ao movimento da espiral vertiginosa do tempo.

O percurso proposto por Marker inicia com a primeira espiral no filme de Hitchcock, a imagem de um olho hipnótico: “Na espiral inicial, ele via o Tempo, num plano que cresce... à medida que se afasta... um ciclone que contém, imóvel, o olho.” (*Sans Soleil*, 1983). A partir daí já estamos no interior do movimento circular que desenha o ciclone, o olho e a espiral. Em San Francisco, orientados pela narração, iniciamos o percurso pelos locais de filmagem de *Vertigo*:

O florista Podesta Baldocchi, de onde James Stewart espia Kim Novak. Ele o caçador, ela, a presa. Ou seria o contrário? O chão não mudara. Percorrera de carro as colinas de San Francisco onde James Stewart/Scottie seguiu Kim Novak/Madeleine. Parecia uma questão de espionagem, de crime. Na verdade tratava-se de poder e liberdade... de melancolia e de deslumbramento, tão bem codificados no interior da espiral, que nos poderíamos enganar e não descobrir logo que essa vertigem do espaço significa, na verdade, a vertigem do tempo. (*Sans Soleil*, 1983)

Enquanto revisitamos as locações de *Vertigo* nos anos 1980, assumimos (involuntariamente) uma postura investigativa que nos aproxima da figura do detetive. Uma cumplicidade se cria entre o espectador/audiência e Scottie, pois passamos a também procurar pela enigmática Madeleine nas ruas da cidade. Parece mesmo uma “questão de espionagem”, tal como aponta a narradora em *Sans Soleil*. Investigamos também os vestígios dos lugares, o que permanecera como tal desde 1958 — o pavimento da loja de flores ainda era o mesmo. Marker, de forma cifrada, dá uma pista sobre uma fala que se repete em *Vertigo* e que o intriga: “tratava-se de poder e liberdade”.⁵² Mas a

⁵² Chris Marker notou que, “juntas, as duas palavras ‘poder e liberdade’ são repetidas três vezes em *Vertigo*” indicando com precisão os momentos: no 20º minuto, num diálogo entre Elster e Scottie acerca da Velha São Francisco (“uma nostalgia de um tempo em que homens [...] tinham ‘poder e liberdade’”); no 35º minuto, na cena numa livraria; e no 125º minuto, ditas pelo próprio

questão que assinala e reforça, ao comentar as mudanças ao longo dos anos passados entre o filme de Hitchcock e a sua produção em 1983, é a de que a vertigem do espaço é na realidade a vertigem do tempo.

Com (e tal como) Scottie, seguimos Madeleine até o museu da Legião de Honra onde ela contemplou o retrato de Carlotta. “E no retrato, como no cabelo de Madeleine... a espiral do tempo” (*Sans Soleil*, 1983). Também o hotel McKittrick, onde o detetive avista Madeleine na janela – constatando logo a seguir que ela desaparece – já não existia em San Francisco. Mas a sequóia em que Madeleine indicaria o tempo de sua vida a partir dos anéis da árvore ainda estava em Muir Woods. A narração em *Sans Soleil* lembra-nos da frase proferida por Kim Novak em *Vertigo*: “A minha vida passou-se neste pequeno espaço”. A seguir, faz a referência ao filme de Hitchcock em *La Jetée*: “Ele lembrava-se de outro filme que citava esta passagem: a sequóia estava no jardim des Plantes, em Paris... e a mão mostrava um ponto fora da árvore... no exterior do Tempo” (*Sans Soleil*, 1983).



Fig. 37 Chris Marker. *Sans Soleil*, 1983.

Scottie, quando se dá conta da armadilha montada por Elster que, segundo ele, agora terá ‘todo o dinheiro de sua esposa e toda liberdade e poder’ E Marker finaliza o comentário desafiando: “ninguém me convence que essas observações sejam meras coincidências” (Marker, 2012).

É precisamente nesse ponto do filme realizado por Marker em 1983 que o gesto de Madeleine é capaz de tocar outros dois lugares (fílmicos): *Vertigo* (1954) e *La Jetée* (1962). *Sans Soleil* cria um campo de tensão cruzando o desejo dos personagens de situar no tempo as suas existências. Madeleine assinala sua existência como terminada, fala como alguém que já desapareceu no passado. O protagonista de *La Jetée* se situa fora dos anéis que vê no corte da árvore, sua fala está em algum lugar exterior ao tempo inscrito — no futuro, talvez. É o gesto de apontar para o tronco da sequóia que revela estas espirais que tanto intrigam Marker. O mesmo gesto aparece em *Sans Soleil* para criar outro anel no tempo, capaz de conter duas histórias sobre a vertigem do tempo.

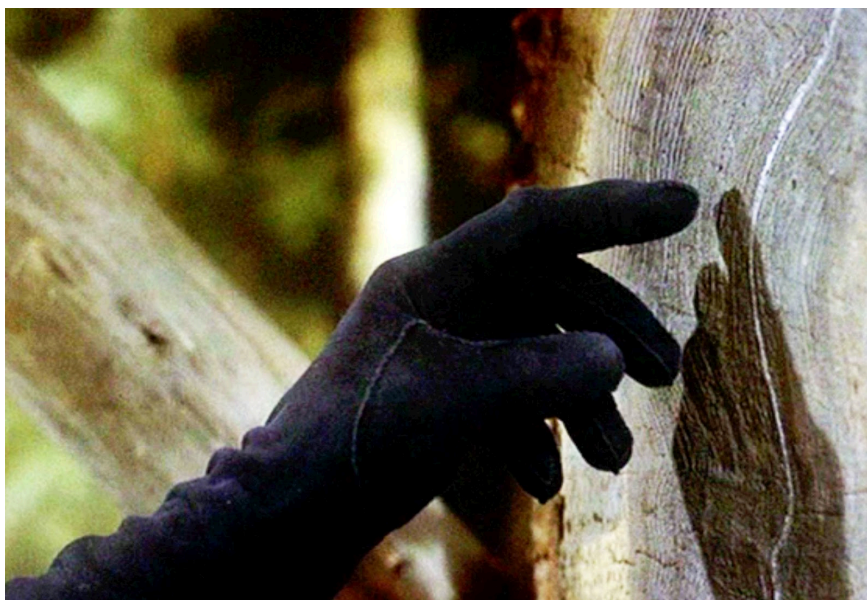


Fig. 38 Alfred Hitchcock. *Vertigo*, 1958.

Curiosamente, a ideia de vertigem temporal, que começa seu movimento em *Vertigo* e desdobra-se em *La Jetée* e *Sans Soleil*, estabelece como ponto de contato entre as obras a imagem da sequóia. A vertigem pressupõe um movimento radical, que impede a fixação de um ponto de vista, tornando instável a nossa relação com o entorno. As sequóias talvez sejam os seres vivos mais antigos do mundo — tal como lembra-nos Madeleine em *Vertigo*. São testemunhas imóveis e milenares da história, contendo em seu cerne uma

miríade de eventos. O tronco seccionado da árvore revela o desenho de anéis concêntricos, conformando um esboço (ou desejo) de espiral. No paradoxo entre a monumentalidade da sequóia (que só pode viver tanto enraizada ao solo) e a vertigem secreta contida no interior do seu tronco talvez seja possível encontrar a espiral do tempo. Quando a personagem de Madeleine aponta para a secção da árvore que contém os anéis, afirma: “Aqui nasci e aqui morri”. Mais adiante, ao vê-la transtornada entre as árvores que vivem tanto, Scottie pergunta-lhe: “Madeleine, onde estás agora?” É o presente que sempre escapa no meio da espiral, a dificuldade de fincar os pés no aqui e agora. “Estamos condenados em nossa humanidade finita, a um eterno estar *aqui* e um infundável sempre *agora*” (Menezes, 2001, p. 90).

Quando, nos anos 1980, revisitamos os percursos realizados por Scottie em *Vertigo* através do filme de Marker, torna-se quase impossível não aderir ao sentimento de nostalgia. Comparamos — tal como o viajante de *Sans Soleil* — as versões da cidade de San Francisco, estabelecendo relações de correspondência entre as imagens do cinema realizadas em 1958 e 1983. Certa nostalgia manifesta-se nesse processo: estar lá, mas em “outros” tempo e espaço. O olhar nostálgico caracteriza-se por um sentimento de decepção que deriva de uma idealização. A validade do presente é medida pela sua distância face a um passado idealizado. Ao fixar o passado como referência, projeta a distância como uma relação de perda. De acordo com Menezes, a manifestação da nostalgia está relacionada à consciência dos homens sobre sua finitude;

Seu deslocamento é possível, mas ele só pode ocorrer como uma sucessão de lugares, cada um após os outros, mesmo que a eles se retorne. Isso implica também a percepção de sua finitude temporal, pois a sucessão implica também realizações sucessivas enquanto tempo, temporalidades que se desdobram sem se misturar, uma escala cronológica que deixa como marca as referências da história, e de nossa própria história. (Menezes, 2001, p. 90)

O nostálgico retorna, após sua busca, mas o lugar que reencontra não coincide com suas expectativas. O personagem que regressa a um lugar onde

não encontra o que esperou (idealizou) é uma figura recorrente no imaginário do cinema; o filósofo Nelson Brissac Peixoto discorre sobre a experiência dos viajantes que tentam voltar aos lugares do seu passado apenas para descobrir que eles não existem mais: "Seu único consolo foi descobrir, através dessas lembranças, que tem uma história. Tive que voltar aqui para ter ideia do correr do tempo. (...) Não há mais efetivo percurso no espaço. É antes um movimento nostálgico no tempo" (Peixoto, 2010, p. 161). A experiência da nostalgia parece descortinar uma busca constante e sem sucesso, o olhar nostálgico está em movimento constante. Um sentimento de decepção regula esse olhar. A figura do viajante no cinema, como metáfora dessa busca, parece sempre apropriada: "O indivíduo em movimento vai postergando cada vez mais o encontro do que está buscando. À medida que avança vão ficando mais imaginárias as pessoas que procura e os lugares onde quer chegar. (...) os indivíduos que lá estão não passam de silhuetas vazias" (Peixoto, 2010, p. 139).

Apesar de *Sans Soleil* rememorar algumas situações do passado e flertar com a ideia de nostalgia, o filme problematiza e coloca em evidência a irreversibilidade temporal, "a consciência dos homens sobre a sua finitude" — tal como sublinhou Paulo Menezes. A passagem do tempo como algo irreversível provoca um estado de melancolia na tomada de consciência da nossa finitude. Se a nostalgia parece apontar para uma busca constante e sem sucesso, a melancolia sugere uma imagem fixa. Uma das características do estado melancólico é o apego ao passado que produz certo esvaziamento do presente e inércia.⁵³ O olhar nostálgico está sempre em movimento, enquanto o olhar melancólico parece ter perdido a vontade de ir além.

Ocupamos um lugar estranho no tempo quando visionamos *Sans Soleil*, há uma intemporalidade que parece estar em constante conflito com a nostalgia e

⁵³ Julia Kristeva define a melancolia como uma sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia: "Fixado no passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro" (Kristeva, 1989, p. 61).

melancolia que atravessam o filme. O que parece estar sempre em jogo é uma afirmação do presente pelo avesso, tal como propõe Sarah French:

Para o espectador, a apresentação aparentemente transitória e arbitrária das imagens cria uma sensação de ausência de tempo que imita a função da memória (a memória é necessariamente situada no presente, mesmo quando se refere a um referente que está ausente e no passado). As imagens de Marker assemelham-se a memórias que já foram filtradas, rearrumadas e colocadas junto a outras memórias; são mostradas como momentos fragmentados, sem um antes ou um depois, apenas um 'Agora'. (French, 2010, p. 68) ⁵⁴

A memória é o tema de Marker; só quem conhece profundamente esse tema é capaz de nos proporcionar viagens assim. O texto narrado no filme realizado em 1983 possui um tom próximo da memória afetiva, e outras vezes pretende cumprir um papel documental por meio dos registos dos lugares e culturas locais. Apesar de ser classificado como um documentário, parece subverter essa lógica — em alguns momentos de forma discreta, em outros a assumir abertamente o carácter ficcional. Marker conjuga no processo de montagem diferentes tempos, criando tensões entre imagens de diversas naturezas. Assim, constrói uma espécie de geografia impossível, que interroga a verdade das imagens a conviverem entre si numa estrutura labiríntica de tempo. Tal geografia só é perfeitamente possível no território da memória.

Em *Vertigo*, Madeleine parece viver no passado e consegue reportar parte dessa sensação a Scottie. No segundo momento do filme é o detetive que não consegue mais retornar ao presente, hipnotizado pela figura da mulher que desapareceu. O protagonista de *La Jetée* parece estar em algum lugar no futuro, ele viaja pelas camadas temporais ciente de sua condição exterior ao tempo. A imagem da sequóia permite que convivam entre si personagens

⁵⁴ Traduzido por mim do original: “For the viewer the seemingly arbitrary and transient presentation of the images creates a sense of timelessness that imitates the function of memory (memory is necessarily located in the present, even as it refers to a referent that is absent and in the past). Marker’s images resemble memories that have already been filtered, rearranged and placed alongside other memories; they are depicted as fragmented moments without a before or after, only a ‘Now’” (French, 2010, p. 68).

prisioneiros de camadas diversas de tempo. *Sans Soleil* evidencia um ponto de contato entre as tramas cinematográficas de 1958 e 1962, criando uma possível zona de convívio, incorporando e interrogando os conflitos instalados nessa relação. Acrescenta deste modo, mais um anel na espiral do tempo (ou no corte da sequóia), mais um portal para outras viagens.

O desenho formado pelos círculos no tronco da árvore e a metáfora que evoca nos filmes aqui comentados, sugeriu uma aproximação com o trabalho do artista visual Pierre Huyghe, intitulado *Timekeeper*. Por meio de uma operação relativamente simples, Huyghe desgasta a parede do local de exposição até que as camadas de tinta que já a recobriram fiquem visíveis. O gesto instaura um micro-território de convívio entre temporalidades diversas na sala de exposição ao tornar evidente as camadas de cobertura utilizadas em mostras anteriores. Outro ponto a ser considerado na leitura do trabalho é sua forma; o desgaste é concêntrico e se assemelha muito aos anéis de tempo inscrito nos troncos de uma sequóia. O título da obra também evidencia uma intenção nesse sentido, remetendo a medidas de tempo.



Fig. 39 Pierre Huyghe. *Timekeeper*, 1999. Instalação.

A intervenção de Huyghe no espaço físico do lugar gera uma situação improvável; permite que as muitas exposições que decorreram naquele local de algum modo estejam patentes em simultâneo. A partir de uma pequena descamação na parede abre-se um espaço de tempo muito ampliado: deflagra-se uma espécie de mostra retrospectiva de todos os artistas que por ali passaram com suas obras. Uma porção de tempo sem medida; uma vertigem, talvez. Há alguma proximidade entre a forma revelada pela operação de Huyghe da ideia de portal: uma pequena área que se abre no espaço real e permite o acesso para outras dimensões temporais.

Em *Vertigo*, a forma repetida da espiral evoca a imersão vertiginosa capaz de transportar-nos para outros tempos no fluxo da narrativa. O filósofo Slavoj Žižek afirma que um interesse particular em torno *Vertigo* provém de um mesmo *sinthoma*⁵⁵: justamente o da espiral, que possui a capacidade de nos atrair para profundezas abissais, repetindo-se e ressoando em muitos níveis;

(...) primeiro como um motivo puramente formal da figura abstracta que emerge do grande plano do olho na sequência do genérico; a seguir, como o caracol do cabelo de Carlotta Valdes no seu retrato, reproduzido no penteado de Madeleine; depois, como o círculo abissal da escada da torre da igreja; e, finalmente no famoso plano de 360 graus em torno de Scottie e Judy-Madeleine, que se abraçam apaixonadamente no decrepito quarto de hotel, e durante o qual um fundido encadeado nos leva até ao estábulo da Missão Juan Batista, para nos fazer regressar a seguir ao quarto do hotel. (Žižek, 2013, p. 163)

Para Žižek, os *sinthomas* presentes na obra de Hitchcock ultrapassam o estatuto de simples padrões formais, sendo determinantes no seu processo criativo. Aquele realizador, como descreve o filósofo esloveno, não partia de um argumento para o converter posteriormente em termos audiovisuais cinematográficos; costumava iniciar operando a partir de “um conjunto de motivos (geralmente visuais) que assombravam a sua imaginação, que se

⁵⁵ “Jacques Lacan, nos últimos anos de ensino, estabeleceu a diferença entre sintoma e *sinthoma*: ao contrário do sintoma, que é um código de um significado reprimido, *sinthoma* não tem um significado determinado — dá apenas corpo, no seu padrão repetitivo, a uma matriz elementar de *jouissance*, de prazer excessivo — embora os *sinthomas* não tenham sentido, irradiam indubitavelmente *jouis-sense*” (Žižek, 2013, p. 164).

impunham como seus *sinthomas*; depois construía uma narrativa que servia para como pretexto para uso destes” (2013, p. 165).

Elencados os níveis de repetição da imagem da espiral, é possível vislumbrar uma outra espiral no interior do filme, que se desenha motivada pelo movimento circular das demais espirais. É na repetição de cada uma delas em *Vertigo* que uma outra espiral se forma, reforçando a ideia de que não há saída possível, só vertigem. Quando as referências do passado, presente e futuro se tornam radicalmente difusas também se pode evocar a imagem do tempo como um labirinto. Quem é a verdadeira Madeleine? Foi em busca de tal resposta que Scottie se perdeu pelas ruas de San Francisco forjando um regresso ao passado.

Em *La Jetée* ocorre quase o inverso; o protagonista é enviado a outras camadas de tempo pela impossibilidade da existência de um espaço terrestre habitável. O espaço tornou-se inviável, sua viagem ocorre somente no tempo. Assim, aproxima-se de algumas questões propostas por *Timekeeper* de Pierre Huyghe, nomeadamente a evocação e o convívio de outras espacialidades em um lugar metafórico. Também há uma ideia de portal presente nas duas obras, uma passagem para outros espaços possíveis em outros tempos. *Timekeeper* utiliza uma intervenção física nas paredes do espaço para falar do tempo e da memória do lugar. *La Jetée* propõe lugares nada concretos para falar da viagem no tempo e na memória.

Segundo Žižek, um plano de *Vertigo* fornece a chave para a dimensão temporal do filme: o abraço de Scottie e Judy-Madeleine, filmado em 360 graus, que parte do quarto do Empire Hotel, viaja até o estábulo da Missão Juan Batista para regressar novamente ao quarto. Uma vez mais a repetição e o retorno: “(...) o ciclo temporal que se fecha sobre si mesmo, em que passado e presente são condensados nos dois aspectos do mesmo movimento circular que se reproduz indefinidamente” (Žižek, 2013, p. 163).

2.6 Cinema-hotel: espaço *outro*

A experiência de permanência nos espaços de hotel, assim como no cinema, apresenta potencialmente a capacidade de provocar intervalos e interrupções no curso do cotidiano. No tempo compreendido pela duração de um filme algo de transformador ocorre, fazendo com que se abra uma espécie de fenda na realidade na vida de cada um para outras perspectivas e experiências. No espaço do hotel o curso da rotina fica temporariamente em suspenso, como pausa, como interrupção. Muitas vezes o tempo dilata-se para que momentos da vida sejam revisitados pela memória (como num filme), antes que o curso habitual dos acontecimentos seja outra vez retomado.

O coeficiente ficcional que desencadeou a produção do projeto *Hotel Miradouro* reside na dificuldade encontrada em situar o Hotel Miradouro em um plano concreto — uma vez que a experiência fílmica se sobrepõe ao estatuto funcional do estabelecimento. Desde a minha primeira hospedagem nesse hotel pergunto-me sobre o que faz dele um local tão singular. Os factores de ordem económica e administrativa do estabelecimento certamente são condicionantes de tal situação, conferindo ao hotel uma espécie de ingenuidade *blasé*, um tipo de resistência que o mantém à margem do sistema hoteleiro em vigor. Tal condição particular produz certa distância entre o Miradouro e o sistema vigente, criando uma espécie de redoma, um microclima, que parece manter concreta uma ideia de passado em suas instalações e modo de funcionamento — sem que tal situação seja usada com apelo comercial. Quanto mais distante o Hotel Miradouro parece estar dos estabelecimentos hoteleiros padrão, mais próximo ele parece ficar do cinema.

Neste sentido, a instalação *The Secret Hotel*⁵⁶, de Janet Cardiff e George Bures Miller, fornece uma chave de análise para a reflexão acerca do projeto *Hotel Miradouro*: o facto de não se poder entrar nem estar no quarto de hóspedes provoca certo deslocamento do lugar físico para um plano imaginário. Enquanto trabalhava no Miradouro, sentia algo de inatingível naquele local, talvez antever ali muitas ligações com cinema. A tentativa de conexão entre espaço real e cinema seguida da impossibilidade de “habitá-lo” presencialmente (por meio de uma proposta artística) encontra um paralelo com a situação provocada por *The Secret Hotel*. Em ambas as situações a ligação entre o cinema e o espaço concreto do hotel são atravessadas por uma ideia de incompatibilidade. Na instalação produzida pelos artistas canadianos o corpo não cabe em um quarto de escala diminuta: o espaço existe concretamente, mas é impenetrável fisicamente. Uma experiência que decorre, por assim dizer, no âmbito da imagem. Vale referir que os artistas inspiraram-se em hotéis do universo cinematográfico, o que confere mais uma camada de leitura ao trabalho: as imagens do cinema possuem uma ligação direta com a origem da instalação, construída concretamente na sua forma impenetrável. Na jornada de trabalho vivida no Hotel Miradouro a dificuldade em empreender ações no espaço real do quarto era uma constante, talvez por este ter sido capturado de antemão pela experiência fílmica evocada pelo local.⁵⁷ *The Secret Hotel* é, em certa medida, uma metáfora possível para a impossibilidade de trazer ao plano concreto o lugar-imagem representado pelo Hotel Miradouro no âmbito deste estudo.

Em *Espaços Outros* (2005) Michel Foucault refere as utopias como “colocações sem lugar real” que estabelecem uma relação geral de analogia com o espaço real da sociedade — de maneira directa ou invertida. Representam o aperfeiçoamento da sociedade ou o seu avesso e são espaços

⁵⁶ Obra já referida no subcapítulo 2.4 Projeto *Hotel Miradouro*

⁵⁷ Outro ponto a referir sobre o assunto: tomei conhecimento da existência do Hotel Miradouro por meio de imagens na internet. Antes de estar presencialmente no local ele figurava apenas no plano das imagens — inicialmente, algo me dizia que aquele lugar já não existir concretamente. Portanto, antes da experiência no local, já havia uma espécie de correspondência entre suas imagens e o imaginário do cinema.

essencialmente irreais (p. 246). Em contrapartida, define as heterotopias⁵⁸ como lugares reais traçados na própria instituição da sociedade;

(...) uma espécie de contracolocações, de utopias efectivamente realizadas nas quais as colocações reais, todas as outras colocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura são ao mesmo tempo representadas, contestadas, invertidas, uma espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, se bem que, no entanto, sejam efectivamente localizáveis. (2005, p. 246)

Entretanto, ressalta que entre as utopias e as heterotopias pode existir uma espécie de “experiência mista”. A este propósito cita como exemplo o espelho, cujo espaço irreal aproxima-se do espaço utópico por tratar-se de “um lugar sem lugar”. Diante do espelho, “vejo-me onde não estou, num espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, estou aí onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me aí onde estou ausente” (2005, p. 246). Mas o espelho pode também funcionar como uma heterotopia na medida em que existe concretamente e provoca certo “efeito de retorno” sobre o lugar ocupado. Sobre tal jogo, entre imagem e lugar, Foucault escreve:

(...) no sentido em que devolve esse lugar que ocupo no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o rodeia e absolutamente irreal, porque é obrigado, para ser percebido, a passar por esse ponto virtual que está “lá. (pp. 246 e 247)

A “experiência mista”, definida por Foucault, é análoga ao espelho por este conter o espaço da ilusão — utópico — e o espaço real de contra-ação à posição que ocupamos diante dele — heterotrópico. Alguns pontos de aproximação entre a “experiência mista” referida e o processo de trabalho ocorrido no Hotel Miradouro podem ser traçados na tentativa de aprofundar a

⁵⁸ O artigo *Heterotopia: um outro espaço* (2010) de Emanuel de Sousa, reflete sobre a utilização do conceito de Foucault. Embora a noção tenha sido muito utilizada em estudos culturais e geografia cultural foi raramente teorizada (Sousa, 2010, p. 99). Foram pouco desenvolvidas as vertentes do “conceito como local – textual e geográfico –, conectando colecções heterogêneas de coisas/lugares pouco usuais sem permitir uma unidade/ordem estabelecida por verossimilhança” (Sousa, 2010, p. 101).

reflexão acerca do projeto em questão. Explico: a ação de projetar os filmes nas cortinas dos quartos sugeria modos de compreensão do espaço estranhamente incompatíveis e complementares: o quarto (privado) do hotel — ao ser convertido em sala improvisada de projeções — evocava a experiência da sala (coletiva) de cinema. A convenção de visionamento em contexto público infiltrava-se por meio da operação de projeção no interior do quarto. Atribuí tal situação paradoxal ao formato “expandido” do ecrã (cortinas) e solenidade do entorno decorativo. Visionar um filme em espaço doméstico, familiar, não é o mesmo que visionar em um hotel (como o Miradouro). O “ponto virtual” descrito por Foucault, a propósito da experiência mista análoga ao espelho, encontra rebatimento no ecrã improvisado nas cortinas do hotel.

Ainda a propósito das heterotopias, gostaria de fazer um paralelo relacionado ao processo de construção do projeto *Hotel Miradouro*. Mas antes é necessário retornar ao texto *Espaços Outros* (2005) para precisar alguns pontos importantes na reflexão proposta por Michel Foucault sobre o espaço vivido e as relações desencadeadas a partir dessa vivência.

Em tal espaço, segundo o autor, capaz de atrair-nos para fora de nós próprios, “se desenrola precisamente a erosão da nossa vida, do nosso tempo e da nossa história, esse espaço que nos rói e nos escava é, em si mesmo um espaço heterogéneo” (p. 245). Quer com isto dizer que não vivemos numa espécie de vazio, onde seria possível situar indivíduos e coisas, mas sim “no interior de um conjunto de relações que definem colocações⁵⁹ irredutíveis umas às outras e de não sobreposição absoluta” (p. 245). Foucault sublinha que para descrever as colocações a que se refere é necessário investigar o conjunto de relações que as definem. A exemplo de “colocação de passagem”

⁵⁹ A palavra *colocação*, fundamental à compreensão do texto, é contextualizada da seguinte forma por Foucault: “Nos nossos dias, a colocação substitui-se à extensão, a qual destronou ela própria a localização. A colocação é definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podemos descrevê-las como séries, árvores ou ramificações” (2005, p. 244). No âmbito da história do espaço ocidental, o autor refere o espaço da Idade Média como “espaço de localização” (compreendido por um conjunto hierarquizado de lugares) e que, a partir do século XVII, teria sido substituído por “espaço de extensão”. A obra de Galileu instituiu um espaço infinito que dissolvia a noção de lugar na Idade Média, uma vez que o lugar de uma coisa passou a ser entendido como um ponto no seu movimento (2005, p. 244).

cita o comboio, definível através de um feixe de relações por tratar-se de algo utilizado para se realizar uma travessia, algo que se pode atravessar de uma ponta a outra e algo que atravessa regiões distintas. Entre as relações que definem as colocações de “paragem provisória” estão os cafés, os cinemas, as praias. Dentre as colocações descritas, o filósofo assinala seu interesse por aquelas que apresentam “a curiosa propriedade de estar em relação com todas as outras, mas num modo tal que suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto das relações que se encontram por seu intermédio, designadas, reflectidas ou reflexas” (2005, p. 246). De acordo com Foucault, estes espaços estariam de certa forma em ligação com todos os outros, mas contradizem todas as outras colocações. Neste sentido, o Hotel Miradouro parece funcionar como uma heterotopia no contexto da rede hoteleira e do turismo. Foucault define heterotopia como uma “espécie de descrição sistemática que teria por objecto, numa dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura” (...) desses espaços diferentes, desses lugares outros, uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço em que vivemos” (2005, p. 247). O Hotel Miradouro pertence a rede de hotéis que servem a indústria do turismo, está conectado aos sites de reserva mais populares, e recebe hóspedes de várias partes do mundo. No entanto, representa uma posição de resistência, de contestação ao sistema hoteleiro. Segundo Emanuel de Sousa, a noção de heterotopia pode ser também aplicada “se tomarmos a heterotopia como uma ideia sobre o espaço em vez de um espaço real, ou mesmo, uma prática que desafia o funcional ordenamento do espaço enquanto recusa fazer parte da ordem, mesmo na diferença” (Sousa, 2010, p. 102).

A experiência vivida nos quartos panorâmicos do hotel contraria a função primordial dos miradouros: o direcionamento do olhar para além dos seus limites físicos, proporcionando uma maior amplitude de visão sobre determinada vista. Ou seja: o local em si é abstraído em detrimento de um olhar que é lançado para fora do seu espaço físico. Paradoxalmente, as janelas panorâmicas do Hotel Miradouro construídas para revelar uma vista

ampla do Porto, não foram exploradas de acordo com sua finalidade no desenvolvimento do projeto em questão. As grandes aberturas que emolduram um amplo panorama da cidade assumiram um papel coadjuvante nos trabalhos ali construídos. Uma inversão de papéis, portanto, uma vez que as vistas das cidades costumam exercer protagonismo em detrimento dos miradouros que as revelam;

Na maioria dos casos, os miradouros silenciam-se perante aquilo que deixam observar; contudo, a ausência de protagonismo não implica uma intervenção inexistente. Ausentar-se de um protagonismo vaidoso não é demitir-se de intervir, é moldar essa intervenção valorizando aquilo que está para além dela. E essa é uma tarefa difícil que implica um justo equilíbrio entre a atenção que se dá à imagem e a atenção que se dá ao seu suporte. (Rodrigues, 2013, p. 131)

Foram as imagens fílmicas que assumiram o protagonismo da vista no projeto Hotel Miradouro. Quanto mais olhava para fora do quarto, mais parecia estar a olhar para dentro (do cinema). Na mala trazia narrativas que seriam (re)contadas ali por meio das projeções. As janelas panorâmicas pressupõem uma atitude contemplativa. Neste sentido, talvez tenha ocorrido uma contemplação pelo avesso: fechava as cortinas para ver as imagens.

O cinema é o lugar público das imagens — como sublinha Hans Belting —; entretanto “não existe nenhum outro lugar no mundo onde o espectador se experimente tanto a si mesmo como o lugar autêntico das imagens” (2014, p. 101). O filósofo refere que o entorno escuro que apaga o lugar onde se dá a projeção, permite que a experiência coletiva de visionamento do filme seja convertida na vivência pessoal de cada indivíduo. Assim, duas situações aparentemente opostas são observadas: o indivíduo encontra-se imerso no seio de uma comunidade, mas está só consigo mesmo (2014, p. 103). A propósito, Belting assim define tal experiência:

Apesar de na sala de cinema persistir a cultura burguesa do teatro, através do filme e de técnicas como o grande plano, o espaço em que se aglomera o público dissolve-se enquanto espaço comum, destruindo-se qualquer possível relação analógica (cena e sala) em proveito da ficção de um lugar, ou da sua ausência, fechando-se o

espectador sobre si mesmo e sobre as suas imagens particulares. Na sala de cinema o espectador experimenta uma espécie de alucinação ou sonho, onde, apesar do contexto público, a experiência habitual de tempo e espaço se solta e vivencia exclusivamente como lugar das imagens. (Belting, 2014, p. 103)

De modo oposto, os quartos do Hotel Miradouro não possuem o carácter coletivo das salas de cinema. O que ali decorreu trata-se de uma experiência em âmbito privado, quase uma sala de cinema particular. O visionamento dos filmes não deixou de despertar algo próximo da alucinação ou sonho⁶⁰ — conforme descreve Belting —, mas o que ocorreu com o entorno da projeção merece ser enfatizado. Se nas salas de cinema ocorre certo apagamento do lugar, em detrimento das cenas visionadas no ecrã, nos quartos do Miradouro passou-se o inverso. Por mais que eu mergulhasse no enredo fílmico, o entorno não desaparecia. Muito pelo contrário, ele ativava as experiências suscitadas pelas tramas cinematográficas. As fronteiras entre ficção e espaço concreto ficavam difusas desencadeando um jogo de oposição e complementaridade.

A magia do Miradouro reside nesta capacidade de evocação cinematográfica, sem que algum filme se faça realmente presente. Levar as imagens do cinema para aquele espaço revelou tal potência do lugar, fazendo com que pouco a pouco os filmes perdessem importância no desenvolvimento das propostas de trabalho até restar apenas *Still Blank* — uma narrativa em modo de espera ou em branco.

Tal constatação só foi possível depois de ter permanecido nas dependências do Miradouro a projetar filmes. De modo geral, assim como a experiência presencial em uma sala de cinema, estar em um hotel produz uma ruptura no fluxo da vida quotidiana. Mas há ainda outra questão em jogo neste processo que gostaria comentar: o facto de dirigir-me a um hotel para uma estadia na mesma cidade em que resido ter provocado certo estranhamento — conforme

⁶⁰ Era comum esperar pela noite para iniciar as projeções nos quartos, e o trabalho se estendia pela madrugada indefinidamente até o limite do sono. A presença da cama no espaço de projeção reforça uma relação de intimidade entre o universo onírico e o cinema.

mencionado em **Notas de produção**. Fazer as malas para não viajar, continuar na mesma cidade, mas distanciar-me das relações de afeto já estabelecidas com os lugares e pessoas no Porto, parece ter instalado um problema da ordem das heterotopias.⁶¹ Utilizar um sistema que pertence à lógica comercial e impessoal do turismo — reservar um hotel pela internet com cartão de crédito —, que pressupõe um deslocamento em maior escala, na cidade onde resido gerava alguma estranheza; talvez pela impossibilidade de localizar tal experiência no âmbito de minha dinâmica quotidiana. Sentia-me fora do lugar em um lugar conhecido.

Ao chegar no hotel o tratamento foi igualmente turístico: — *O passaporte, se faz favor. Cidade onde vive?* Optei por não indicar a razão da minha estadia, permanecendo nesta relação de não pertencimento frente ao espaço onde me encontrava.

Heterotopia apenas existe em relação. O problema assenta na impossibilidade da heterotopia ser localizada ou representada como um local propriamente dito, implicando uma posição externa — uma outra perspectiva. Identificar locais como heterotopia é contraditório porque o conceito depende da manutenção do seu carácter instável. Qualquer localização específica, remove a sua alteridade. (Sousa, 2010, p. 101-102)

A minha experiência de “viagem” na mesma cidade deu-se pelas relações e pequenos rituais (burocráticos, inclusive) que correspondem à esfera do turismo. Miwon Kwon (2008) sublinha que a noção de pertencimento pode estar vinculada a um “sistema de movimentação” e não necessariamente a uma localidade específica (p. 156). Afirma, inclusive, que um encontro com um lugar supostamente “errado” pode evidenciar a instabilidade de um lugar entendido como “certo” (p.157): “parece ser somente a partir da posição de estar fora de lugar que conseguimos fazer uma tentativa de desenvolver uma

⁶¹ “A palavra heterotopia consiste em duas partes derivadas do Grego *heteros* (outro) e *topos* (lugar). Em biologia e medicina, heterotopia indica um fenómeno ocorrendo num lugar inesperado. Por conseguinte, heterotopia corresponde a um desvio da posição natural, uma descrição de deslocamento espacial de tecido orgânico normal, tornando-se antónimo a ‘ortotópico’ — do Grego *orthos* (correto, direito)” (Sousa, 2010, p. 100).

nova habilidade – de percepção e cognitiva – para mapear os novos hiper-espços onde temos que sobreviver” (p.153-154) ⁶².

Fui ao hotel como quem vai ao cinema? Esse espço de intervalo — onde situações espaciais e temporais confrontam-se entre si na busca por um sentido — gerou perguntas e tentativas de resposta ao longo do desenvolvimento do projeto. Mas foi a atmosfera peculiar do Hotel Miradouro que tornou esta experiêcia de deslocamento mais complexa, criando uma espécie de estranho portal que contesta os espços de nosso tempo.

⁶² E a autora prossegue: “Mas eu não quero celebrar, como alguns críticos talvez o façam, as condições de disjunção, instabilidade, incerteza e estranhamento como base para o autoconhecimento ou para uma prática cultural crítica. Porque abraçar tais condições é tornar-se vulnerável aos novos terrores e perigos. No mínimo, temos que admitir essa vulnerabilidade” (Kwon, 2008, p.154).

3. Hotel Arribas



3.1 O Hotel Arribas e *O Estado das Coisas* de Wim Wenders

Não foi difícil localizar a grande piscina azul do Hotel Arribas na Praia Grande (Colares, Portugal) com mais de 100 metros de comprimento num sobrevoo pelas praias na região de Sintra (pelo *Google Earth*). Lá estava o hotel onde foi filmada grande parte de *O Estado das Coisas* (*Der Stand der Dinge*, 1982), de Wim Wenders. O filme do realizador alemão foi o mote para o desenvolvimento do projeto *Depois de O Estado das Coisas*, a ser apresentado neste capítulo.

A trama cinematográfica de Wim Wenders inicia com as filmagens de *The Survivors*, (um suposto) filme “B” de ficção científica. Os personagens do filme-dentro-do-filme estão a tentar sobreviver num cenário pós-apocalíptico onde o calor do Sol é mortal. Em sua busca desesperada para chegar perto do mar, avistam uma edificação em estado de semi-ruína sobre as rochas da praia.⁶³ Ali acreditam ter encontrado um lugar para ficar.

Precisamente nesse ponto, *The Survivors* chega ao fim em *O Estado das Coisas*: a película se esgota e a equipa fica à espera de material para continuar o trabalho. Aguardam todos no hotel na Praia Grande, ao pé da serra de Sintra. A interrupção da ficção cinematográfica que abre *O Estado das Coisas* passa a ser o foco da narrativa de Wenders. Subitamente tudo é invertido: os heróis da trama de ficção revelam-se atores nada heróicos, pois diante da realidade aparentam ter dificuldades em ultrapassar a incerteza e a espera (Buchka, 1987, p.104).

O assunto que passa a alimentar o filme é a espera, configurando uma espécie de motor (às avessas) que faz a trama caminhar. A pausa forçada é matéria de outra ficção sustentada pela desaceleração do ritmo narrativo:

⁶³ Que corresponde ao Hotel Arribas.

Acabou-se a representação, e a vida começa com uma espera mais ou menos indolente pela retomada dos trabalhos. Os artistas se transformaram em pessoas, às quais nenhum roteiro prescreve o que devem fazer e que agora se entregam às suas pequenas excentricidades para preencher o tempo. (Buchka, 1987, p. 65)

A noção de tempo dilata-se, arrasta-se. Wenders visita os quartos do hotel e mostra-nos os atores e os demais membros da equipa de filmagem a tentar driblar a inatividade imposta pela situação. O tempo transcorre melancolicamente oscilando entre o trabalho que não pode ser realizado e o lazer compulsório. Neste sentido, as horas impõem-se aos personagens do filme como barreiras difíceis de transpor. Obstáculos em estado bruto, quase concreto. Não há previsão para a retomada da produtividade, não há espaço de tranquilidade para o ócio. O tempo é tenso.

Por outro lado, o personagem do realizador Friedrich Munro (Patrick Bauchau) manifesta alguma satisfação em poder repensar todo filme a partir da pausa obrigatória. Wenders lembra-nos que a arte precisa de tempo, que ocupa uma posição oposta à lógica de produção exigida no meio cinematográfico. A pausa forçada instaura um espaço de respiro na narrativa, sem pressões externas, que possibilita uma análise crítica do trabalho fílmico por outros prismas. Friedrich dirige-se à sua equipa para sublinhar que a interrupção das filmagens não corresponde necessariamente à interrupção do filme, reforçando que este continua “em trabalho”. A relação conflituosa entre produtividade e tempo trava pequenas e grandes batalhas em *O Estado das Coisas* — no ócio compulsório em esfera íntima, assim como no enfrentamento da voraz indústria cinematográfica.

Em uma análise sobre a produção de Wenders, o crítico Peter Buchka pontua outra questão importante proposta pelo filme: a ideia de resistência.

É até onde vai a realidade num filme “quase documental sobre uma situação fictícia.” Esta seria, por assim dizer, a antítese encontrada, sustentada por uma tímida esperança que leva os personagens a resistir: eles estão condenados à inatividade, mas existe a arte, que pode colocar a vida novamente em movimento. (Buchka, 198, pp. 65 e 67)

Os personagens resistem — sustentam a crença de que a interrupção trata-se de uma pausa. As horas inativas naquele local semiabandonado aproximam-se da ideia de deriva. Não há movimento à vista, é preciso ocupar o tempo para tentar esquecer que este segue a correr. A situação fictícia cede lugar a uma espécie de registo documental do vazio, do tédio, da ausência de perspectiva. Paradoxalmente, o “espaço vago” na narrativa é tomado por alguma esperança na retomada das filmagens de *The Survivors*: assim a ideia de resistência se faz presente. Mesmo diante da situação externa desfavorável, a equipa continua disposta a esperar pelo trabalho. Confiam na retomada incerta do movimento.

O Estado das Coisas, por sua vez, teve como inspiração um drama cinematográfico real: o realizador chileno Raoul Ruiz enfrentava dificuldades financeiras para terminar as filmagens de *O Território* (1981) em Sintra. Wenders (pouco antes de fazer uma visita à actriz Isabelle Weingarte, que integrava o elenco de *O Território*) tomara conhecimento da interrupção do trabalho de Ruiz por falta de recursos. Em vez de voar diretamente para Nova Iorque como o previsto — Wenders filmava *Hammett* nesta altura — decidiu parar em Lisboa para entregar o material fílmico para o realizador chileno. Ao chegar, relata que encontrou uma equipa a trabalhar tranquilamente, sem o *stress* característico das demais filmagens. Tal situação era diametralmente oposta ao que vivenciava nas filmagens de *Hammett*, que contava com uma equipa de 200 técnicos e enfrentava problemas com o argumento e fiscalização. Sobre a experiência vivida em Portugal, Wenders escreve:

(...) ali, na serra de Sintra, trabalhavam serenos, livres de qualquer pressão. A não ser a falta de dinheiro. Isto era, para mim, o paraíso perdido. Prolonguei a minha estada, passeei pelo local e dei com aquele hotel vazio que tinha sido destruído no inverno anterior por uma tempestade ou por um furacão, parecia que uma baleia dera à costa. (Wenders, 2010, p.154)

No contexto que antecede a concepção de *O Estado das Coisas*, é possível vislumbrar algumas questões posteriormente abordadas no filme: sua

execução em tempo alargado em um cenário idílico, mas com a continuidade de realização ameaçada pela falta de recursos. Wenders comenta de que modo o filme começou a tomar forma em sua mente: “Ali, disse para comigo: há tudo para fazer um filme. O oceano, um lugar magnífico, o ponto mais ocidental da Europa, por assim dizer o mais próximo da América” (Wenders, 2010, p. 154). Seu plano inicial era contar uma história que tratasse da situação vivida entre os dois continentes, e de certo modo também refletisse o seu receio em fazer um filme na América. Então convidou os atores integrantes da equipa de *O Território* para trabalharem com ele (após o término das filmagens de Ruiz), buscou financiamento em Nova Iorque e, um mês depois, as filmagens de *O Estado das Coisas* foram iniciadas.

O hotel utilizado como locação para o filme despertava meu interesse não apenas pela sua grande escala e proximidade do mar, mas também pela condição de quase ruína em que se encontrava. O depoimento de Wenders sobre a sua experiência em Sintra (que culminou na realização de *O Estado das Coisas*) alimentou ainda mais a vontade que possuía de conhecer aquele lugar. Chamou-me a atenção no relato do realizador a comparação do edifício do hotel com a imagem de uma baleia que deira à costa. Ao rever o filme no ecrã do cinema Passos Manoel (Porto) o desejo de conhecer o edifício e a paisagem de Sintra tornou-se ainda maior. As imagens do local no filme intrigavam-me, sobretudo pelo contraste estabelecido entre a imobilidade em grande escala da “baleia” e a violência do mar, reforçado pelas ondas que quebravam sobre os muros do Arribas.

Passados mais de 30 anos, o que o Hotel Arribas e a paisagem de Sintra podem contar sobre o filme de Wenders? Essa indagação orientou o desenvolvimento de *Depois de O Estado das Coisas*, cujos resultados serão aqui comentados. O projeto propõe uma reflexão sobre o entrelaçamento e a sobreposição de camadas de tempo, expondo a tensão entre o filme rodado em 1982 e o que foi visto dele no mesmo Hotel Arribas em 2013/2017.

3.2 Notas de produção: estadias no Hotel Arribas

Procurei pelo hotel Arribas em Sintra nos sites de reservas on-line (a essa altura não sabia se o estabelecimento ainda estaria em funcionamento) e assim que o localizei tratei logo de reservar um quarto. Era Outono, previ um mar não tão furioso como se podia ver no filme. Havia muitos quartos disponíveis no hotel em função da baixa temporada. Ao fazer a reserva, fui alertada que a piscina provavelmente estaria vazia por conta da temporada de inverno — a informação causou entusiasmo pela proximidade da imagem com o filme de Wenders onde os personagens faziam dela uma espécie de “esplanada” ou “varanda” por estar desactivada. O oceano já deveria estar a ensaiar a sua força para o inverno que se aproximava.

Outono, 2013

Assim que entrei no quarto do Hotel Arribas notei que o barulho do mar se impunha como uma presença muito forte. Era possível ouvir as ondas a bater com violência nas pedras sobre as quais estava “fincado” o edifício. As cores do sol e do mar — era fim de tarde — davam vida ao lugar, contrastando com a melancolia cinzenta de *O Estado das Coisas*. As dependências do hotel pareciam ter sido restauradas recentemente, a piscina estava em boas condições e o restaurante encontrava-se praticamente todo renovado. Aquele *lugar* em estado de semi-ruína visto no filme não estava mais lá.

Um sentimento de decepção e impotência aumentava o hiato entre o presente e o ano de 1982, ano de realização das filmagens no hotel. Abri as malas e comecei a tirar meu equipamento de trabalho (máquina fotográfica, projector multimédia, tripé, cabos, câmara de vídeo), ainda sem saber como lidar com aquele assombro que surgia. A “baleia” estava ali presa na praia, mas os

vestígios daquilo que eu fora buscar haviam sido apagados. Recordei-me dos personagens do filme: ali mesmo, impotentes à espera do material para filmar e trabalhar. Aguardei um pouco mais.

Enquanto dispunha o material de trabalho sobre a cama lembrei-me de um texto do filósofo Giorgio Agamben em que ele afirma ser a spectralidade uma forma de vida.⁶⁴ A que tempo o edifício do Hotel Arribas pertence depois do visionamento de *O Estado das Coisas*? As cadeiras que integravam o mobiliário dos quartos do hotel no filme foram renovadas e agora pertencem a uma antessala do restaurante. Ao entrar na sala de refeições, reparei que as paredes receberam um novo tratamento, pareciam ter sido revestidas parcialmente com lâminas a imitar madeira. Quase todos os elementos que compunham o interior do hotel aspiravam a uma pretensão estética moderna, sem vestígio de outra época. As ruínas do Hotel Arribas em *O Estado das Coisas* anunciaram um destino que não se cumpriu. Tudo está a brilhar: as superfícies laqueadas ou metálicas, as imitações de madeira, as paisagens de Sintra impressas sobre vinil autocolante pelos espaços do hotel. A iminência do fim é um tema melancólico que volto a perseguir em diversos projetos, ele retorna sempre. Sem pistas de outros tempos sobre aquele lugar, sem qualquer marca ou indício presentes na arquitectura ou mobiliário que lá estavam, fui buscar no próprio filme algum vestígio do *tempo*. Liguei os aparelhos e comecei a projectar cenas do filme de Wenders sobre as paredes do quarto.

Lentamente, através dos diálogos entre os personagens, outra dimensão temporal parecia sobrevoar o presente: os atores e a equipa de filmagem regressaram ao hotel à espera de mais material para dar continuidade às gravações. Os personagens ocupavam os seus respectivos quartos e

⁶⁴ Intitulado *Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros*. Escreve Agamben: “A spectralidade é uma forma de vida. Uma vida póstuma ou complementar, que começa apenas quando tudo acabou e que tem, por isso, perante a vida, a graça e a astúcia incomparável do que se consumou, a elegância e a precisão de quem mais nada tem diante de si” (2010, pp. 53-54).

dedicavam o seu tempo a diversas actividades: liam, pintavam, ouviam música, fitavam o vazio, contemplavam o horizonte e o oceano da varanda. No tempo de suas esperas, desempenhavam inúmeras ações excepto uma: actuar. A narrativa assume uma noção temporal estendida. Enquanto isso, as ondas continuam a quebrar na praia e nos muros do Hotel Arribas.

— *Ainda bem que o filme parou. Assim ficamos com algum tempo.*

É o que diz Anna (Isabelle Weingarten), enquanto é fotografada por Mark (Jeffrey Kime) durante um passeio pelas rochas próximas da praia.

O mar em movimento no Outono de 2013 é o mesmo do inverno de 1981/1982 — assim como a mistura de horror e maravilhamento transmitida pelo filme. O *lugar* agora é o mesmo. Robert (Geoffrey Carey) olha atento e intrigado para um globo terrestre em seu quarto. Procura localizar-se, percorrendo a superfície do globo com a ponta dos dedos.

— *Está mesmo na ponta. O canto ocidental mais extremo da Europa, o mesmo oceano, esta toda água bem em frente da nossa janela. [levanta-se, vai até a janela e olha para fora] Até mete medo. E é aqui que se acaba a terra e o mar começa. Podia varrer-nos a todos. Numa onda enorme, baby.*

E aqui — ao ver quebrar a onda no filme projetado nas paredes do Arribas, e também lá fora na Praia Grande em Sintra — começa o esboço de outra narrativa. Uma narrativa já de saída incompleta, que provavelmente avançará muito pouco, mas que já tem um *lugar*.

É noite. Os atores e equipa de filmagem estão a jantar no restaurante do hotel. Bebem vinho e conversam. Reparo que estão a beber água mineral Fastio e alguém no restaurante fala português. Wenders costuma confrontar várias línguas em seus filmes. Seu esforço para localizar a narrativa ajuda-me a acreditar que estou no mesmo sítio de *O Estado das Coisas*. Volto a procurar o *tempo*, a matéria deste filme. Na projeção sobre a cortina do hotel vejo o casal de atores Anna e Mark sentados frente a frente na mesa do restaurante. Já terminaram de jantar e conversam. Mark diz a Anna:

— *Nós somos os sobreviventes.*



Fig. 40 Fotografia de locação, 2013. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.

A frase de Mark indicou uma pista para o trabalho em desenvolvimento. Ao sublinhar a sua condição de “sobrevivente” sugeriu uma questão no campo da imagem: a imagem é ela mesma uma espécie de sobrevivência?⁶⁵

A experiência de projeção resultou na produção de uma sequência de fotografias onde o quarto do hotel e a vista da varanda procuravam dialogar com cenas de *O Estado das Coisas*. Estudei ângulos (com alguma obsessão) que permitissem incluir simultaneamente o conteúdo da projeção e o mar ao fundo, a quebrar na praia. À noite e à distancia só se podia ver a espuma branca das vagas no meio da escuridão completa da paisagem. Nas imagens capturadas o mar resumia-se a pouco: espuma ao longe ou vaga mancha branca. Um mero pormenor. E minha inquietação foi convertendo-se em insatisfação diante dos resultados. Se a escuridão da noite permitia uma melhor visualização da projeção, por outro lado impedia que a imagem do oceano fosse capturada com uma luminosidade adequada.

Produzi alguns registos em vídeo na tentativa de incluir também o som do mar.

⁶⁵ Esta questão será desenvolvida mais adiante em 3.5 Uma narrativa esburacada ou uma ideia de ruína.

Mas a fotografia, a imagem fixa, impunha-se como uma fala do tempo (definitivamente) suspenso, como perda ou morte daquele passado em preto em branco. Barthes fincou sua fala na imagem e não sou capaz de arrancá-la dali. Fantasmas, sobreviventes, ou o que restou deles naquele outro tempo. Talvez por isso tenha escolhido a fotografia como principal linguagem a ser explorada nessa estadia.

Outra experiência que pareceu-me promissora foi deixar de utilizar a cor nos registos fotográficos — buscando acompanhar o preto-e-branco do filme. A ausência de cor impedia a identificação dos limites da projeção (filme) sobre o interior e paredes do hotel. A ideia de sobreposição das camadas de tempo entre as imagens tornava-se mais complexa sem a referência da cor nos registos, fazendo com que os personagens no Hotel Arribas de 1982 “aterrassem” de modo menos abrupto ao presente. Como defino esta solução formal que impede a identificação imediata das fronteiras entre a imagem projetada e seu contexto: uma viagem no tempo em modo *low cost* ou talvez uma solução rudimentar de elipse instantânea.

Enquanto realizava as projeções do filme sobre o espaço interno do quarto reconsiderava a hipótese de incluir registos em vídeo no projeto. Apesar de visualizar a ideia central do projeto muito conectada ao território da fotografia (ironicamente uma “ideia fixa”), intuía fortemente que o oceano em movimento era um tema a ser explorado. Então, naquela madrugada capturei algumas ondas a quebrar contra o muro que separa a piscina do mar.

Amanhecia. Mas no filme de Wenders ainda não havia sinal da luz do dia, a madrugada na ficção parecia (ainda) mais expandida.

— *São 2:30 da manhã... são 2:30 da manhã.*

Assim repete a voz electrónica do relógio que Joe (Samuel Fuller) segura nas mãos enquanto está deitado na cama do quarto do hotel.

Agora já consigo avistar o horizonte, o mar está calmo. Encontro um ângulo mais favorável para que filme e paisagem conversem entre si — mas foi

preciso arrastar a cómoda no fundo do quarto para ocupar seu lugar. O tripé também não podia ir tão alto e usei as gavetas da cómoda como apoio para a câmara fotográfica. Espremida num canto via aquela cena pelo visor e pensava numa cama flutuante. Joe navegante, sobrevivente. Final pacífico para uma noite de mar turbulento. Era outro filme que via. Tive vontade de trazer a cor de volta para mostrar as nuances amarelas e rosadas do encontro entre céu e mar. Sim, o desejo (insistente) de finais felizes. (Hollywood fica sempre tão perto...) Mas ainda não era o momento de terminar o trabalho, apesar da cena corresponder esteticamente a um fim de jornada.⁶⁶



Fig. 41 Fotografia de locação, 2013. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.

Fui tomar o pequeno-almoço no restaurante e quando regressei ao quarto filmei por alguns minutos a vista da varanda: o movimento do mar e a piscina num convívio semipacífico. As ondas não aceitavam com facilidade o limite que o muro de proteção da piscina impunha. Volta e meia batiam com força a mostrar algum ressentimento, como se tentassem avisar que estavam apenas

⁶⁶ Recordei, mais tarde, uma passagem escrita por Wenders: “O sol põe-se. Ou nasce. As séries de televisão e os westerns acabam assim: por uma imagem que representa evidentemente um fim. A economia do filme, que consiste em acabá-lo em noventa minutos, é também toda a economia de sua história” (1989, p. 70).

em modo *stand by*. Logo a calmaria tomou conta da paisagem outra vez. Agora sim, era a hora de apanhar as malas e partir.

Inverno, 2015

Quando pude ver em conjunto as imagens capturadas na primeira estadia de trabalho no Hotel Arribas, ficou claro que eu deveria dar seguimento aos experimentos realizados em vídeo, além de fazer outros experimentos incluindo a cor nos registos fotográficos. O esforço em “reenviar” ao passado os espaços do hotel para que pudessem “dialogar” com os personagens naquele inverno de 1982/1983 era muito evidente. Embora a utilização do preto-e-branco provocasse a fusão dos limites da projeção com o contexto do quarto, essa solução formal parecia insuficiente. Não estava resolvida a tentativa de ignorar a inevitabilidade do tempo. Era preciso assumir o Arribas no presente. Confrontar o lugar (como ele realmente se apresentava a mim), deixando que o hiato entre o seu presente turístico e o seu passado fílmico ganhasse protagonismo na lógica interna do trabalho. Algo me dizia que um confronto seria promissor.



Fig. 42 Fotografia de locação, 2015. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.

Assim, assumi novamente o uso da cor. Procurei também não projetar as imagens calculadamente ajustadas ou encaixadas sobre as cortinas, evitando uma relação direta entre o espaço da janela e a ideia de ecrã. Desta vez, o plano de trabalho parecia caminhar em sentido inverso ao que fora realizado na estadia anterior: agora o foco era justamente expor aquele presente esvaziado da ficção, uma aposta no hiato temporal entre o Arribas de 1982 e o de 2015. O primeiro impulso foi afastar-me do filme — temendo ser capturada novamente pela história de Wenders, articulando relações entre a narrativa fílmica e o espaço interno do quarto ou a paisagem. Enquanto essa pequena luta interna era travada, ocorreu-me uma saída para o impasse num caminho inverso: em vez de afastar-me do enredo, aproximar-me do sentido geral do filme que trata da interrupção brusca e forçada de uma “história” em curso.⁶⁷



Fig. 43 Fotografia de locação, 2015. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.

⁶⁷ Wolfram Schütte pergunta a Wim Wenders em uma entrevista: “Quando vejo *O Estado das Coisas*, tenho, por vezes, a impressão que o senhor queria abandonar as “histórias”. O cinema americano de que gostou era um cinema de histórias. O seu filme trata disto criticamente. Quer voltar a um cinema de associações e situações ou a um cinema que torna inteligentes os espectadores...” Wenders responde: “Sim, é esse o dilema: que tudo o que quero contar sejam insignificâncias, quer se trate de cidades, ou de emoções, ou da perda. Que tudo o que quero contar não seja contável — que não tenha história. Isto aparece no filme. O Friedrich diz: “Já não há histórias”; e depois passa-se precisamente com ele uma verdadeira história. *O Estado das Coisas*, tal como nasceu, é ele próprio um exemplo disso” (Wenders, 2010, p. 71).

Realizei, então, registos fotográficos com as projeções do filme a transitar pelas paredes, mobiliário e objetos presentes no quarto. As imagens sugeriam o hiato temporal, muitas vezes de modo explícito. A cor assinalava o Arribas no tempo presente, enquanto as projeções figuravam feito fantasmas a transitar pelo espaço do quarto. Produzi muitas imagens tentando perceber o que aquele contraste representava. Algumas sobreposições sugeriram relações inusitadas entre os objetos/mobiliário e as ações empreendidas pelos personagens no filme. Era preciso abrir espaço para que a prática encontrasse seus próprios caminhos.

Aquele apanhado de imagens revelava a própria ausência dos personagens naquele novo contexto. Entretanto, os diálogos do filme continuavam a produzir ecos, encontrando rebatimentos de sentido no local. O som e o texto ocupavam o Hotel Arribas no “presente” e simultaneamente evocavam o tempo próprio do filme. As falas dos personagens em *O Estado das Coisas* evocavam um tipo de sobrevivência sem corpo físico. Fantasmas, talvez.

Regressei a uma questão presente na primeira etapa de execução do projeto: reconhecer/assumir o mar como uma possibilidade de vínculo entre a narrativa fílmica e o momento presente. O incessante bater das ondas produzia um tipo de marcação temporal: seu movimento pode contar os dias, os invernos. Via aí uma forte metáfora da passagem do tempo. Também ocorreu-me que aquela “baleia que dera à costa” poderia ser um navio que naufragara. As vozes dos sobreviventes, dos náufragos, ainda rondavam o hotel à espera do material fílmico para continuar o trabalho interrompido. O filme de Wenders está repleto de divagações sobre a passagem do tempo, da ocupação dos dias numa situação de pausa e espera. Imaginei essas falas sem corpo sobre a paisagem, sobre as ondas a quebrar contra os muros da piscina.

Inverno, 2017

Após reservar o hotel, ouvi a previsão de mau tempo no telejornal: mar agitado e alertas devidamente classificados cromaticamente. Alguma ansiedade.

Chovia na estrada que leva a Sintra e no caminho até Colares. Avistei o Arribas a enfrentar a agitação marítima. Desta vez me foi oferecido um quarto na ala recentemente renovada do hotel. Confesso que inicialmente a oferta não me agradou, sabia que aquelas acomodações estariam ainda mais distantes daquilo que eu insistia em buscar no Arribas: algum vestígio do tempo. Hesitei em aceitar a proposta enquanto fazia o check-in. Ao entrar no quarto estava ainda mais distante de 1982 do que nas estadias anteriores. Tratava-se de um desafio maior: definitivamente era preciso colocar em causa esta nostalgia.

O quarto (impecavelmente renovado) era confortável e agradável. Os vidros da varanda estavam um pouco baços da forte maresia e mau tempo. Desta vez, as ondas pareciam bem maiores do que já podia lembrar de ter visto ali. Senti conforto na imagem do mar revolto. Nem tudo estava sob controle. Diferente do ocorrido em estadias anteriores (em que demorei imenso tempo a começar a trabalhar por não conseguir encontrar o ponto de partida), logo que entrei no quarto posicionei o tripé na varanda e filmei o mar. Era fim de tarde e uma luz muito propícia para fotografias entrava em conflito com o mau tempo e agitação marítima. As ondas lançavam-se contra o muro da piscina e a água salgada ultrapassava o limite que lhe fora imposto. Aquela agitação me fez repensar os registos feitos anteriormente no Arribas, era a imagem daquele mar que deveria constar no trabalho. O vento quase derrubava a câmara — era preciso segurar com força a estrutura do tripé. O foco em fuga parecia o objetivo do vento. Continuei a esforçar-me para captar o movimento do mar contra a piscina num plano fixo.

A grande novidade decorativa no quarto remodelado: as portas do guarda-roupa revestidas com uma paisagem turística de Sintra. O novo revestimento consistia em uma imagem de grandes dimensões impressa com uma vista do Palácio de Monserrate. Recordei-me das paisagens pictóricas em tecido presentes em *O Estado das Coisas*. No filme de Wenders tais imagens figuravam estrategicamente agitadas pelo vento, em confronto ou superposição direta com a paisagem real da praia. Agora a paisagem turística de Sintra figura compondo o quarto renovado. Impressa em uma superfície

plana tem seu movimento condicionado ao abrir e fechar das portas do armário, consoante o hóspede muda de roupa. Fiz alguns registos do novo elemento decorativo com diferentes luzes disponíveis no quarto.



Fig. 44 Wim Wenders. *O Estado das Coisas*, 1982.

Na recepção do hotel outra paisagem revestia uma das paredes: duas mulheres correm na praia. Outra colagem, paisagem sobre paisagem em tempos distintos a conviver no Arribas. O reflexo da luz natural incidia sobre a superfície brilhante do verniz revelando uma tímida rugosidade da parede que lhe dava suporte.

Wenders revelou em uma entrevista que gostaria de ter continuado a filmagem de *The Survivors* em *O Estado das Coisas*. Pouco antes do tom amarelo do filme ser convertido em preto-e-branco, da ficção menor substituir a ficção documental, o voo de uma gaivota marca os últimos segundos de *The Survivors* e os primeiros de *O Estado das Coisas*. Gosto de imaginar com que estratégia Roger Corman poderia continuar as filmagens da ficção “B” de Wenders. As gaivotas a sobrevoar o mar e o terraço do Arribas: um singelo pretexto para o seguimento. O acesso para o terraço estava fechado por causa do mau tempo. Pedi permissão para apreciar a vista e fazer alguns registos. O funcionário foi comigo até o local (e manteve-se próximo) enquanto eu tentava driblar o vento, os próprios cabelos e procurava (não sem alguma

luta) manter a câmara imóvel sobre o tripé. Demorei a perceber a presença de uma mísera gaivota ao longe no céu. O funcionário encolhia os ombros e simulava o movimento de fechar o casaco — embora o mesmo já estivesse fechado. Era simpático e um pouco tímido. Como Corman faria a próxima cena de *The Survivors*? Depois de rever o lugar e capturar algumas imagens disse a ele que poderíamos retornar ao interior do hotel. Perguntei, enquanto caminhávamos, se a piscina era realmente reconstruída a cada inverno. Ele respondeu-me com um sinal positivo, movimentando a cabeça. A seguir disse-me com um ar resignado: — *Isto [o hotel] vai desaparecer algum dia*. Atravessamos um longo corredor de lateral envidraçada com vista para o mar, tomamos o elevador e retornamos à recepção.

The Survivors ainda aguarda um final em *O Estado das Coisas* (sempre). Talvez um *remake*. Uma baixíssima produção, para zombar da lógica comercial que se apropria das histórias e aplica-lhes uma camada de verniz brilhante rentável. Para além da subversão estética, escavam qualquer vestígio de sentido oculto até restar pouca hipótese de sobrevida para as intrigas.

O prólogo de *O Estado das Coisas* precisa continuar.

3.3 Projeto *Depois de O Estado das Coisas*

Apostar na natureza dos espaços de hotel como potenciais evocadores de ficção foi uma escolha desde as etapas iniciais de desenvolvimento da componente prática da investigação. O método de trabalho utilizado na construção dos projetos *Hotel Miradouro* e *Depois de O Estado das Coisas* sempre esteve condicionado ao tempo de permanência nos hotéis e à capacidade sugestiva do espaço em gerar algum indício de ficção ou diálogo possível com as ficções do cinema — o *coeficiente ficcional*. Não levar nenhum planeamento muito definido era investir no risco, e alguma margem de imprevisto acabou por se tornar um método. Deter-me sobre alguns aspectos da produção do filme *O Estado das Coisas* foi fundamental para tomar consciência e analisar criticamente tais escolhas em curso na construção dos projetos artísticos.

O Estado das Coisas foi filmado em cinco semanas. Sua produção coincide com uma interrupção de oito meses na realização de outro filme de Wim Wenders (*Hammett*) nos Estados Unidos da América. O período corresponde a uma pausa em um contexto de trabalho totalmente diferente, permitindo ao realizador uma visão mais distanciada e crítica do cenário hollywoodiano. Wenders escreve: “Tive, no inverno de 81/82, muito tempo para reflectir e era a primeira vez, em muito tempo, que estava fora de Hollywood. Há lá um sistema imensamente fechado. Quando estamos lá metidos, é muito difícil contemplá-lo de fora” (2010, p. 63). Conforme já mencionado, Wenders veio a Portugal prestar socorro à equipa de Raoul Ruiz, que estava a filmar em Sintra, e encontrou aqui a oportunidade que precisava para refletir sobre as angústias vividas com as filmagens de sua superprodução (para os seus parâmetros) na

América. Trata-se de uma curiosa coincidência o facto de *O Território*⁶⁸ ser um filme sobre canibalismo e sobrevivência, sendo possível expandir a metáfora ao contexto cinematográfico testemunhado pelo realizador alemão. Nesta perspectiva, vale lembrar que o prólogo de *O Estado das Coisas* chama-se *The Survivors*.

Os filmes apocalípticos pertencem a um subgénero de ficção científica que possui como marco inicial algumas obras de Roger Corman, conhecido sobretudo como um realizador especialista em rodar ficção científica com baixo orçamento e em tempo recorde. A arma atómica, a ameaça nuclear e os perigos que daí decorrem constituem um tema prioritário do filme apocalíptico “clássico” dos anos 1950 e 60. (Dufour, 2012, p. 68) Trata-se de um subgénero economicamente acessível. Corman dedica-se a ele em filmes como *The Day the World Ended* (1955) e *The Last Woman on Earth* (1958). A visualidade desses filmes, segundo Dufour, caracteriza-se pela apresentação de um mundo desolado, em ruínas. Pode vir a ser reocupado pela natureza, ou um mundo destruído ou deserto, onde já não há mais qualquer sinal da mesma (Dufour, 2012, p. 70). Para além de um imaginário visual próprio, o filme apocalíptico possui um tipo de narração peculiar: “O seu esquema narrativo é sempre mostrar como se reorganizam (económica e socialmente) os últimos sobreviventes da humanidade desaparecida” (Dufour, 2012, p. 69).

Em tempos onde o desejo de consumo pelo *full HD* propaga-se vertiginosamente, fomentado por estratégias de mercado, parece oportuno visitar Roger Corman e os seus métodos (míticos) de produção cinematográfica com poucos recursos. Era muito habitual que Corman acumulasse e desempenhasse muitas tarefas enquanto rodava seus filmes, um método totalmente diverso da rotina habitual dos grandes estúdios, onde os cenários são supervisionados e os planos rigorosamente cronometrados (Morris, 2007, p. 30-31). Neste sentido, o seu trabalho era exercido com maior

⁶⁸ Sobre as diferentes versões do episódio que envolve Raoul Ruiz e Wim Wenders e os bastidores das filmagens de *O Território* e *O Estado das Coisas* em Sintra, ver Paul Buck (2002).

liberdade. Os desafios relacionados aos poucos recursos financeiros de que dispunha muitas vezes resultavam em “descobertas inovadoras” para a linguagem cinematográfica.⁶⁹

A carreira de Corman demonstra que a expressão criativa pode florescer apesar das restrições financeiras, especialmente para um artista tão resolutamente pessimista como ele. Embora não seja evidente a liberdade existente no facto de um realizador não ter de se preocupar com erros de continuidade, com cenários que se parecem mais com cenários do que com ilusões da realidade, ou com actores que não são primeiras, nem segundas, nem mesmo terceiras escolhas para um papel, a verdade é que um certo grau de penúria também liberta o realizador da incómoda presença dos executivos burocratas, isentando-o de prestar serviço à cultura, em sentido amplo, que usa o cinema e outras formas de arte para legitimar a sua própria existência e valores. (Morris, 2007, p. 29)

Frente ao cenário das superproduções, onde a liberdade criativa é constantemente submetida a métodos de trabalho preformatados pelos grandes estúdios, a obra de Roger Corman instaura um lugar de resistência e oposição. Por rodar frequentemente filmes com pouco dinheiro e de forma rápida, seu trabalho tende a ser desvalorizado. Outra questão que contribui para tal desvalorização reside no facto de o realizador trabalhar dentro dos limites de estilo, área muito pouco valorizada pelos críticos *mainstream* (Whitehead, 2007, p. 17). Em muitos aspectos seu cinema opõe-se drasticamente à linguagem uniformizada hollywoodiana.

Curiosamente, Corman também atuou em *O Estado das Coisas*, desempenhando o papel de advogado do realizador de *The Survivors*. A propósito do convite para participar do filme, relata que encontrou muitas semelhanças entre a sua forma de rodar pequenos orçamentos e o filme de Wenders:

⁶⁹ “Aquilo que se retém quando se pesquisa Corman é o retrato de um homem capaz de coisas grandiosas que, tendo-se habituado a trabalhar em parcas condições financeiras e com agendas restritas, nunca se permitiu o luxo de respirar; um homem obcecado em ligar-se àqueles que prometem grandeza, mas que permitindo-se uma certa calma, havia sido capaz de a alcançar por ele próprio. No que diz respeito a Hollywood, Corman refinou alguns dos seus melhores realizadores, mas nunca o aceitaram como um deles. Não é por isso surpresa que o tema preferido dos seus filmes seja a marginalidade” (Whitehead, 2007, p. 23).

Wenders devia filmar em Century City, um grande complexo de escritórios, e o preço das autorizações administrativas para filmar ali era demasiado elevado para o seu orçamento. E ele disse-me: ‘Vamos para lá num domingo à tarde, quando todos os escritórios estão fechados. Saímos do carro, instalamos as câmaras e filmamos depressa, sem autorização, e partimos de imediato’. E eu respondi-lhe: ‘Formidável. Foi exactamente assim que eu filmei a cena diante do Arco do Triunfo em *The Young Racers*. Os franceses disseram-nos quanto isso ia custar e ignoramos as autorizações. Colocamos a câmara diante do Arco do Triunfo e filmamos rapidamente antes de fugirmos. Ficarei encantado por fazer o teu filme’. (Corman, 2007, p. 72)

Revisitar a postura de Corman na realização de seus filmes clarificou alguns aspectos do método de trabalho empregado na experimentação prática que integra este estudo. Entre eles a forma não anunciada com que desenvolvi os projetos nos hotéis. Ao fazer o check-in sentia alguma estranheza, uma sensação de estar fora do lugar, deslocada do contexto padrão voltado ao turismo. No Hotel Miradouro sentia-me fora do lugar justamente pelo facto de não ter deixado a cidade onde vivo — conforme especifiquei em outro lugar.⁷⁰ No Hotel Arribas a estranheza parecia estar relacionada a minha condição de hóspede que não procurava uns dias de descanso na praia. Independente da natureza da sensação de estranhamento, importa mencionar o carácter quase clandestino que o trabalho assumia no contexto padrão dos hotéis. A propósito deste tópico, recorro ao texto de Enrique Vila-Matas, que visitou o hotel acompanhado⁷¹ da artista Dominique Gonzalez-Foerster:

Ao visitar o hotel da costa portuguesa onde em 1982 se rodou *O Estado das Coisas*, entrámos naquele lugar deserto como se fôssemos inspectores da história do cinema, investigadores que desejassem voltar à época em que filmar era, antes de mais, uma paixão; entrámos como se fôssemos cientistas ou detectives de Bolaño que tivessem descoberto as ruínas de algo essencial e já quase esquecido. Entrámos como se fôssemos *filmar tudo*. Percorremos, velozmente —

⁷⁰ Ver subcapítulo 2.6 Cinema-hotel: espaço outro

⁷¹ Em seu recente livro *Marienbad Eléctrico*, a escrita de Vila-Matas é entrelaçada ao processo criativo da artista visual Dominique Gonzalez-Foerster e ao seu próprio. Nessa obra, o escritor espanhol relata episódios de encontros que teve com a artista que reverberaram na produção de ambos.

como se nos perseguissem — as galerias, os corredores, as salas de refeições e os salões do hotel junto à praia. (Vila-Matas, 2016, p. 39)

As palavras do escritor catalão traduzem em parte a sensação de estar a descobrir clandestinamente um segredo esquecido. A experiência fílmica evocada pela arquitectura do hotel parece estar escondida em alguma fresta daquele lugar. Investigar indícios ou traços do filme era como produzir outra narrativa fílmica (imaginária). Uma presença anunciada despertaria atenção e olhares que, de algum modo, transformariam aquela incursão espacial em algo dentro da norma, oficial. O aparelho fotográfico também encontrava um excelente disfarce sob o pretexto turístico. Os turistas também filmam tudo.

Os lugares e a imagem encontram-se fortemente entrelaçados na proposição teórica *terrain vague*, assim denominada por Ignasi de Solà-Morales (2009), que vincula a percepção da arquitectura ao plano simbólico e perceptivo da fotografia. É a imagem que atravessa a nossa relação com os espaços da cidade e transforma ou interfere na concepção de arquitectura e contexto urbano — ditado por uma postura afirmativa, onde lugares vazios e improdutivos estão sempre à espera de uma nova construção. A reflexão proposta por Solà-Morales opera em contraposição a esta dinâmica.

A propósito da expressão francesa *terrain vague* o teórico traça um minucioso caminho sobre o sentido que adquire: em francês a palavra *terrain* assume um carácter mais urbano do que em inglês (*land*), podendo referir-se também a extensões maiores e menos precisas, conectando-se à ideia física de uma porção de terra em sua condição expectante, potencialmente aproveitável. A palavra *vague*, por sua vez, possui uma dupla origem latina, além de uma germânica — a raiz *vagr-wogue* refere-se às ondulações da água, indicando movimento, oscilação, instabilidade e flutuação (2009, p. 126). Solà-Morales refere como foco de interesse o sentido das duas raízes latinas que conformam a expressão *terrain vague*:

Em primeiro lugar, *vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacum* em inglês, quer dizer vazio, desocupado, mas também livre, disponível, inativo. A relação entre a ausência de uso, de atividade e o sentido de

liberdade, de expectativa é fundamental para entender toda a potência evocativa dos *terrains vagues* das cidades sobre a própria percepção de cidade dos últimos anos. Vazio, portanto, como ausência, mas também como promessa, como encontro, como espaço do possível, expectativa. (2009, p. 126)⁷²

Um segundo significado se sobrepõe ao sentido de *vague* em francês como *vacant*, que procede da expressão latina *vagus* — *vague*, também em inglês: no sentido de *indeterminate, imprecise, blurred, uncertain*. A propósito, Solá-Morales refere que a mensagem recebida por tais espaços de ordem indefinida e incerta não corresponde a uma mensagem negativa, pois precisamente a ausência de limites pode conter expectativas de mobilidade, tempo livre e liberdade (2009, p. 126). Aqui é possível traçar um paralelo com a situação de expectativa presente em *O Estado das Coisas*: naquele hotel em estado de semi-ruína, o tempo livre de espera da equipa de filmagem contém potencialmente o que nenhum filme seria capaz de conter, traduzir ou revelar. *Terrain vague* refere-se a lugares aparentemente esquecidos, onde a memória do passado parece se sobrepor ao presente. Lugares obsoletos onde alguns de seus valores residuais parecem ter sido mantidos, apesar do seu desligamento da atividade da cidade. São lugares fora do circuito e das estruturas produtivas que se assemelham a uma contra-imagem da cidade — tanto no sentido de sua crítica como de uma possível alternativa (2009, p. 126).

Solá-Morales sublinha que a fotografia contemporânea não se volta de forma inocente para tais lugares, localizando uma “sensibilidade paisagística” nesta natureza artificial de limites imprecisos e ausência de formas ostensivas que representam o poder;

⁷² Tradução minha do original: “En primer lugar, vague como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacum* en inglés, es decir *empty, unoccupied*; pero también *free, available, unengaged*. La relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación” (Solá-Morales, 2009, p. 126).

A imaginação romântica que subsiste em nossa sensibilidade contemporânea nutre-se de lembranças e de expectativas. Estrangeiros em nossa própria pátria, estranhos em nossa cidade, o habitante da metrópole sente os espaços não dominados pela arquitetura como reflexo de sua própria insegurança, de sua vaga errância por espaços sem limites que, em sua posição externa ao sistema urbano, de poder, de atividade, constituem uma expressão física de seu receio e insegurança e, ao mesmo tempo, uma expectativa do outro, do alternativo, do utópico, do porvir. (2009, p. 128)⁷³

A relação de estranhamento entre o sujeito e o mundo contemporâneo é referida⁷⁴ pelo autor espanhol para assinalar a relação fugaz entre o sujeito e o seu mundo determinada pela velocidade com que as mudanças são produzidas. Os sujeitos das grandes cidades vivem o paradoxo de construir suas experiências pela via da negatividade: “La presencia del poder invita a escapar de su presencia totalizadora; la seguridad llama a la vida de riesgo; el confort sedentario llama al nomadismo desprotegido; el orden urbano llama a la indefinición del *terrain vague*” (2009, p. 128).

A noção de *terrain vague* implica sempre uma relação de oposição à ordem urbana, instaura uma contraposição pela via da indefinição. Assim, é possível traçar aqui um paralelo com a noção de *imagem ruim*⁷⁵, nos termos propostos por Hito Steyerl. Imagens que “são pobres porque nenhum valor é atribuído a elas na sociedade de classe das imagens — o status que as classifica como ilícitas ou degradadas as isenta dos critérios dessa sociedade” (Steyerl, 2014, p. 192). Tratam-se de imagens de baixa definição cuja origem já não pode ser definida por já terem sofrido operações de compactação e apropriação. Por terem sido muito comprimidas viajam mais depressa: “Elas perdem matéria e

⁷³ Tradução minha do original: “La imaginación romántica que pervive en nuestra sensibilidad contemporánea se nutre de recuerdos y de expectativas. Extranjeros en nuestra propia patria, extraños en nuestra ciudad, el habitante de la metrópoli siente los espacios no dominados por la arquitectura como reflejo de su misma inseguridad, de su vago deambular por espacios sin límites que, en su posición externa al sistema urbano, de poder, de actividad, constituyen una expresión física de su temor e inseguridad, y a la vez una expectativa de lo otro, lo alternativo, lo utópico, lo porvenir” (Solá-Morales, 2009, p. 128).

⁷⁴ A partir de Odo Marquard (*Apologia de lo Contingente*, 1999) que caracteriza a situação presente como “a época de estranheza frente ao mundo” e Julia Kristeva (1988, *Étrangers à nous-mêmes*).

⁷⁵ Noção apresentada no subcapítulo 1.5 O Observatório: um norte para a componente prática.

ganham velocidade. Mas também expressam uma condição de desmaterialização, compartilhada não apenas com o legado da arte conceitual, mas principalmente com os modos contemporâneos de produção semiótica” (Steyerl, 2014, p. 194).

Os trabalhos que integram o projeto *Depois de O Estado das Coisas* estabelecem relações com a noção de *terrain vague*⁷⁶, podendo ser considerados “imagens ruins”. Mostram, não só o vazio da paisagem, como também são constituídos materialmente por zonas de indefinição, opondo-se ao valor fetichizado da alta resolução. Em *O Estado das Coisas*, de Wim Wenders, o hotel Arribas encontra-se na condição de semi-ruína — um *terrain vague*. É esta a matriz ficcional do lugar trabalhada no vídeo *Os sobreviventes*, que mostra o trabalho das ondas sobre o muro construído entre a piscina do hotel e o mar (outra relação de oposição). O edifício que abriga o hotel assume uma posição coadjuvante nas imagens do vídeo, centradas no movimento das ondas, vagas — tal como assinalou Solá-Morales a propósito da raiz germânica do termo *vague*, a que se refere às ondas para indicar oscilação, instabilidade e flutuação. Em *The Survivors: o regresso* — outro trabalho que integra o projeto em questão — as imagens videográficas e fotográficas são resultado de uma apropriação na internet, uma cópia com pouca resolução do filme de Wenders. Mostra essencialmente uma imagem de pegadas nas areias da praia Grande em Sintra, para além da fachada do Arribas naquele inverno de 1982 e dos diálogos dos personagens à procura de um lugar próximo ao mar. Os lugares vazios, vagos, e um movimento.

⁷⁶ A aplicação da noção *terrain vague* à discussão em torno da imagem como aqui se propõe toma como referência o texto de curadoria da exposição *Lugar Nenhum*: “a relação bipolar entre imagem e referente foi substituída por uma serialização potencialmente infinita de imagens e referências. Como deixou de haver pontos de partida e de chegadas definidos, a imagem, como o *terrain vague*, é fruto de um processo cuja intenção inicial já se perdeu. O referente, o “algo”, já não é anterior a esse processo, mas é um produto dele, sem deixar de apontar para algo fora dele. Se a imagem procura o *terrain vague*, é porque ela já se tornou um *terrain vague*” (Mammi e Espada, 2013)

3.3.1 *Os sobreviventes*

Em *O Estado das Coisas* os personagens aparecem com frequência nas varandas do hotel a ocupar o seu tempo e contemplar a vista. As varandas correspondem a um lugar intermediário entre o espaço privado do quarto e as áreas comuns do hotel; foram construídas voltadas para o mar conectando os hóspedes ao cenário natural que dali se avista. O vídeo intitulado *Os sobreviventes* foi realizado em uma das varandas do Hotel Arribas; a posição ocupada pelo espectador do registo fílmico é semelhante à dos personagens do filme de Wenders. O mar é o “mesmo”, o hotel não. A vista que se apresentava aos personagens da narrativa fílmica não corresponde à imagem: a piscina e o muro (que a separa do oceano) estão reconstruídos. Aquele hotel em ruínas permanece em 1981/1982. Não sabemos quanto tempo se passou, mas ele já não é o mesmo. No entanto, as falas proferidas retornam e aderem à imagem videográfica (sob a forma escrita). Regressam para falar de um tempo vago, aparentemente descolado de referência ou data, que aterra no Hotel Arribas em 2013-2015. Poderiam potencialmente aterrar em qualquer tempo — não há referências temporais precisas no vídeo. O critério de escolha das falas a integrarem o trabalho foi pautado no seu carácter vago, para que pudessem repetir-se sem estabelecer qualquer compromisso formal com data — apenas com o lugar. Não marcam dia ou ano, só o tempo a correr.

Embora *O Estado das Coisas* também tenha sido filmado em outras locações, nomeadamente Lisboa e Los Angeles, são nas cenas em Sintra que o tempo narrativo dilata-se e reivindica protagonismo no interior da trama cinematográfica. As filmagens realizadas no hotel na Praia Grande e cercanias evocam um tipo de suspensão temporal que procura relacionar-se intimamente com o lugar. A respeito do filme de Wenders, assinala Antonio Gonçalves Filho: “num hotel semidestruído pela fúria das ondas, o mundo dos sobreviventes-atores está desabando. O cinema fica condicionado à

geografia” (2012, p. 179). O filme de Wenders possui uma forte conexão com sua situação geográfica: ao mar, que tenta destruir os limites da enorme piscina; aos atores, que assistem a um espetáculo sem roteiro; à brisa húmida e salgada do ar; ao forte barulho das ondas. Não há movimento possível naquele hotel preso à rocha: sem recursos para continuar as filmagens, o naufrágio é (praticamente) anunciado. Porém, diferente do que ocorre no campo dos desastres, o mar furioso é contemplado das varandas em tempo lento. Não há sinal de alerta ou distribuição de coletes salva-vidas. Apenas espera, resignação e a (vaga) hipótese de retomada de movimento.

O vídeo que integra o projeto foi capturado a preto-e-branco. Mas tal escolha vai além da tentativa de estabelecer uma conversa mais próxima com filme de Wenders. O fundo azul celeste da piscina do Hotel Arribas contrastava com a ideia de sobrevivência da qual procurava falar com o projeto. Havia naquele tom de azul certa alegria indesejada. O recurso do preto-e-branco possibilitou algum afastamento da atmosfera turística do local. O mar também abdicou do azul. Ao abandonar a cor as atmosferas entre o Hotel Arribas atual e o seu passado fílmico conectavam-se por meio de uma afinidade estranha.

A qualidade da imagem também foi um aspecto que levantou questões durante o processo de edição. Das pequenas filmagens em vídeo realizadas — com variações de ângulo e qualidade da imagem — as tomadas com menos resolução pareciam mais bem resolvidas. O *HD* (*high definition*) possui algo de imortal, de permanente, definitivo (temporalmente). Impõe-se como tempo presente. Por outro lado, a mera alusão ao passado gerava algum desconforto — passado falso, forjado? A ideia de um “efeito de passado” causava-me repulsa. Gradualmente tais escolhas foram sendo vistas e compreendidas sob outro prisma: como “imagens pobres”, de baixa qualidade. Passei a acreditar que não se tratava propriamente de um efeito, mas do emanar de uma certa precariedade — que por sua vez poderia conferir alguma “possibilidade” de passado para aquela imagem. Tal condição era provocada pela indefinição da própria imagem, pela informação de que ela abdicava em reter. A trama *HD* não permite espaços de respiro; nela os *pixels* organizam-se procurando

impedir quaisquer zona de indefinição entre si. Encadeiam-se tão perfeitamente que obrigam-nos a ver todos os pormenores. “Obviamente, uma imagem em alta resolução parece brilhar mais e impressionar mais, parece mais mimética e mágica, mais assustadora e sedutora que uma imagem ruim. É mais rica, por assim dizer” (Steyerl, 2015, p. 186). Já o nebuloso na imagem desobriga, liberta. Tal como Wenders apresenta a maresia da Praia Grande naquele inverno de 1981/1982.

Pelo menos em Wenders, as imagens em preto e branco são, de fato, mais realistas do que as em cores “vivas”. Porque são mais corriqueiras, cinzentas, sim, mais insípidas também. À primeira vista, dão a impressão de tomadas amadorísticas: pobres de contraste, sem qualquer efeito. Mas esta é exatamente a intenção de Wenders. Sua iluminação é tão baça que não se vê. Que diferença, por exemplo, das *A-pictures* americanas, onde os contornos cintilam, os móveis reluzem, os olhos brilham. (...) Em Wenders não há nada disso. Seus filmes lembram antes dos *B-westerns* (sobretudo os de Anthony Mann) e o *film noir*, Antonioni (sem tanto refinamento) ou Bresson (sem tanta mordacidade). (Buchka, 1987, p. 124)

Outra questão que demorou a ser definida em *Os sobreviventes* refere-se ao emprego do som. O ruído das ondas pareceu-me sempre muito sedutor, motivo pelo qual foi rapidamente incorporado ao trabalho. Entretanto, ao visualizar as falas (sob a forma de legendas) com o ruído do mar de fundo, algo ainda não parecia bem resolvido. O lugar integrado à paisagem fazia-se presente na imagem e no som, enquanto os personagens pareciam ter sua presença reduzida sob a influência do texto escrito. Ao visionar o vídeo sem som, os personagens ganhavam protagonismo. Assim, estender o silêncio ao lugar resolvia um desequilíbrio de estatuto na lógica interna do trabalho.

Para além disso, as vozes pareciam ter se tornado mais fantasmagóricas sem o ruído do mar. A imagem de um lugar em silêncio sugere certa intemporalidade, abdicando parcialmente de um *aqui* e *agora*. A não utilização de um recurso sonoro interfere no transporte para aquele lugar visto na imagem: a ausência de som neutraliza a intensidade da presença.



Fig. 45 *Os sobreviventes*, 2015. Vídeo (stills). Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.
Disponível em: <https://wie.carbonmade.com/projects/6470111>

Como testemunhas de outro tempo, as “vozes” ocupam-se da (mesma) paisagem vista das varandas do Arribas. “Não é a testemunha sempre um sobrevivente?” — indaga Jacques Derrida (2004, p. 43). Uma equação temporal pode instalar-se na própria definição do ato de testemunhar um acontecimento: “O testemunho parece supor uma instância do instante que nesse instante, no entanto, ele destrói. Destrói-a como se destruísse a sua

própria condição de possibilidade” (Derrida, 2004, p. 26). As falas do filme de Wenders reapresentadas em *Os sobreviventes* sugerem a ideia de repetição de um acontecimento, a sensação de repetição de algo ocorrido remotamente no passado. “O que digo pela primeira vez, se é um testemunho, é já uma repetição, ou pelo menos uma repetibilidade; (...)” (Derridá, 2004, p. 39). A voz *off* dos personagens figura como testemunha de um evento ocorrido naquele lugar a relatar a experiência (deslocada) em outro tempo.

A imagem das ondas a quebrar na praia (contendo as legendas sobre o correr do tempo) desenha um movimento próximo do recurso do *looping* no vídeo. Um movimento circular de uma pequena porção de tempo.

3.3.2 *The Survivors: o regresso*

The Survivors, a trama de ficção científica “B” que serve de prólogo para *O Estado das Coisas*, inicia com um grupo de pessoas que caminha numa paisagem arenosa em trajes futuristas rudimentares. As vestimentas e acessórios utilizados pelos personagens os protegem dos raios solares. Os diálogos do prólogo expõem a urgência do grupo em encontrar um abrigo junto ao mar. Comentam entre si que temem literalmente “derreter” — algumas pessoas do grupo já haviam morrido desta forma. A tonalidade amarela do filme remete à ideia de aquecimento e as areias de Sintra integram o cenário apocalíptico deste *B-picture*. Uma criança do grupo manifesta sintomas estranhos e febre e é morta pelo líder. Temem pelo contágio daquilo que desconhecem. O clima é tenso e prosseguem a caminhada. Encontram destroços de um avião e logo em frente a construção que depois sabemos ser o hotel. A única criança sobrevivente avança até o terraço. A câmara se desloca horizontalmente pelo terraço, percorre a fachada do hotel, a piscina em ruínas, e encontra o mar. — *Agora, temos um sítio para ficar* — diz a menina. A seguir olha para céu e acompanha o voo de uma gaivota. E o tom amarelado do filme transmuta-se no preto-e-branco definitivo: *The Survivors*

chega ao fim e o *Estado das Coisas* inicia “oficialmente”. Enquanto os créditos iniciais ocupam o espaço do ecrã, vê-se ao fundo a equipa de *The Survivors* no terraço do Hotel Arribas a terminar de rodar uma cena e estudar a seguinte (que nunca será realizada). A ficção dentro da ficção transforma-se em outro tipo de narrativa que pertence a um território híbrido, uma ficção documental. Sobre as filmagens de *The Survivors* Wenders relata que o prólogo deveria ter sido rodado em apenas dois dias, mas a ausência de sol acabou por prolongar um pouco mais o trabalho. A propósito dessa experiência, o realizador comenta:

(...) os actores começaram a sentir-se bem na pele das suas personagens e nos seus fatos de cena e, no fundo, todos teriam gostado de continuar este filme: um *B-picture*, cujo modelo era *The Most Dangerous Man Alive* de Allan Dwan. Tínhamos visto o filme em Sintra com toda a equipa e a atmosfera do filme de Dwan influenciaria *Der Stand der Dinge*, e não apenas o prólogo. (2010, pp. 154 e 155)

Enquanto revia as cenas, procurando relações dos personagens com o seu entorno, utilizei constantemente o comando *pause* para estudar os pormenores do cenário. Nesse movimento entre a pausa e a continuidade surgiam desencontros entre os diálogos e as imagens correspondentes à cena— com as legendas ativadas tal desencontro ficava ainda mais evidente. Algumas vezes a legenda referente à cena exibida no ecrã permanecia algum tempo sobre a imagem do cenário, mesmo depois de os personagens terem desaparecido. Outras vezes as falas persistiam sobre a cena seguinte, em outro lugar, outro tempo. Esse descompasso aproximava-se da sensação experienciada por mim no Arribas: o filme (e seus personagens) havia abandonado definitivamente o lugar, sem deixar vestígio ou rastro de sua presença física.

Interromper o curso do filme tornou-se um método de trabalho: passei a atrasar as falas à procura de cenários vazios. Pareciam-me significativas as cenas do prólogo em que o grupo deslocava-se pelas areias da praia à procura de abrigo. Os diálogos entre os personagens durante o percurso assinalam a urgência para perseguir os caminhos que os levarão para perto do

mar. Esta fala sobre a busca de um lugar onde a sobrevivência será possível culmina com a chegada do grupo no edifício do hotel. A intenção inicial era reforçar a ausência dos personagens naquele cenário, procurando aproximações com a ideia de eco que projeta sobre a imagem do lugar falas com algum atraso de tempo. E assim surgiu mais uma peça do projeto *Depois de O Estado das Coisas*: o trabalho *The Survivors: o regresso*.

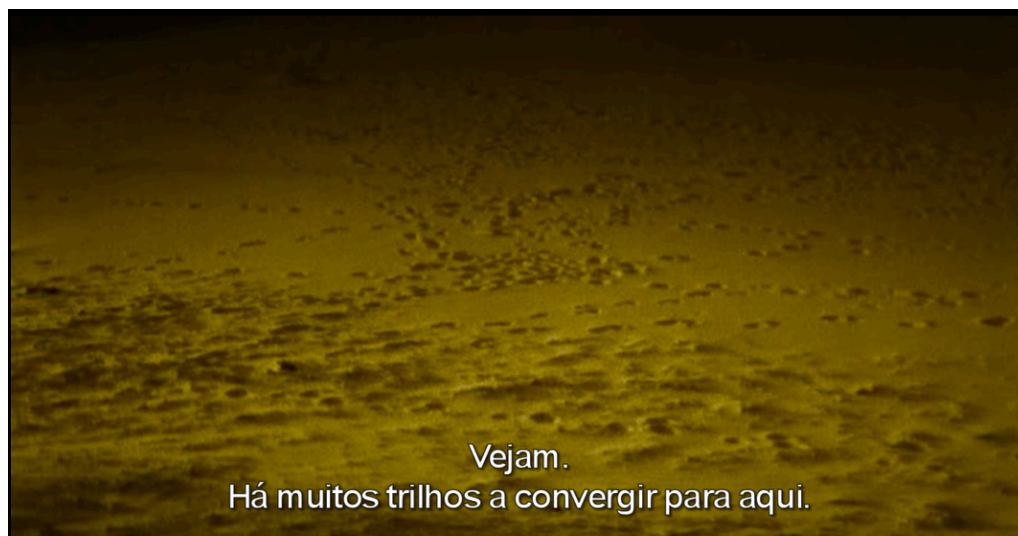


Fig. 46 *The Survivors: o regresso*, 2017. Vídeo (still). Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.

A peça consiste num vídeo que apresenta a imagem das areias de Sintra — extraída do filme-dentro-do-filme de Wenders — sem a presença dos personagens. O lugar é apresentado por meio de uma imagem fixa, e a ideia de movimento é apenas sugerida pela sucessão dos diálogos (subtítulos) que transcorrem sobre a mesma. As falas dos personagens correspondem ao momento em que por ali caminhavam à procura de um lugar próximo do mar.

A outra componente do trabalho em questão consiste em uma ampliação fotográfica feita a partir de um *still* dos últimos momentos de *The survivors*, onde a fachada do Hotel Arribas é exibida num plano sequência. Trata-se do ponto alto da trama, e o momento da viragem para a narrativa “documental” que começará logo a seguir em *O Estado das Coisas*. A cena que apresenta o lugar representa o elo de ligação entre as duas tramas de Wenders. Uma espécie de fissura no tempo e espaço filmicos onde dois movimentos se

encontram e se separam. A escolha da imagem fotográfica representa uma tentativa de visualização daquele lugar fílmico numa situação que suspende o fluxo temporal. Esta operação remete ao corte fotográfico que corresponde a uma *nova inscrição na duração*, como afirma Philippe Dubois: “tempo de parada, decerto, mas também, e por aí mesmo, tempo de perpetuação (no outro mundo) do que só aconteceu uma vez” (1993, p. 174). Um *still* apresentado como fotografia também acaba por trazer tal reflexão à tona, ao mesmo tempo em que assume outras camadas de sentido pela interrupção da duração fílmica. Perpetuar um fluxo é sempre uma operação de ficção.⁷⁷ *The Survivors: o regresso* procura reforçar esta questão ao provocar o confronto entre os dois *stills* apresentados sobre diferentes suportes: uma reprodução fotográfica e um monitor de TV. O trabalho assume a forma de um díptico composto pelas duas imagens dispostas lado a lado.



Fig. 47 *The Survivors: o regresso*, 2017. Fotografia. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.

⁷⁷ Susan Sontag comenta a contradição exposta pela interrupção do fluxo no âmbito da fotografia: “uma foto de um filme, que nos permite observar um único momento pelo tempo que quisermos, contradiz a própria forma do filme, assim como um conjunto de fotos que congela os momentos de uma vida ou sociedade contradiz a forma destas, que é um processo um fluxo no tempo. O mundo fotografado mantém com o mundo real a mesma relação errônea que se verifica entre as fotos de filmes e os filmes. A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim” (2004, p. 96).

Os *stills* foram extraídos de uma cópia do filme de Wenders disponível no *Youtube*, e por isso apresentam imperfeições que decorrem da sua pouca resolução. Na reprodução impressa, o carácter “pobre” da imagem torna-se ainda mais evidente. O papel algodão foi escolhido como suporte para a impressão da imagem. Esse material é amplamente utilizado no circuito artístico por sua característica qualidade superior na impressão, sendo em função disso uma espécie de “garantia de status” para trabalhos apresentados neste suporte. Imprimir uma imagem capturada na internet, sem “qualidade”, em um material nobre, sugere um ruído (ou conflito) entre a natureza da imagem e as expectativas em torno da mesma no circuito em que ela se insere.

3.4 Lugares encontrados (em desaparecimento)

Encontrar um lugar ao acaso e fazer desta descoberta um caminho para reinventar uma história. O próprio lugar já pode ser detentor de uma narrativa própria, como se estivesse à espera daquele encontro. O processo de trabalho da artista visual Tacita Dean e do realizador Wim Wenders frequentemente parece explorar um tipo de relação com os lugares de forma semelhante em alguns aspectos: estabelecem um olhar próximo e tateante, que traduz certo maravilhamento pela descoberta seguido, quase sempre, de alguma componente melancólica. Nas obras de Dean e Wenders os lugares encontrados são determinantes para sugerir e desencadear a produção de muitos de seus projetos.

Tacita Dean constantemente parte de situações e factos reais para conceber e realizar seus projetos artísticos. O mar e elementos a ele associados, como faróis e naufrágios, são motivos de grande riqueza metafórica, explorados com delicadeza em seus trabalhos. Situadas nesse plano híbrido, suas obras aludem a uma ideia melancólica de passado que se funde a um presente inventado sob a forma de narrativas inconclusas. Em tempos de tecnologia digital, Dean produz filmes em película e trabalha com “fotografias encontradas”. Durante uma estadia na ilha de Cayman Brac, nas Caraíbas, cujo objetivo era encontrar pistas sobre o paradeiro do barco que pertencera a Donald Crowhurst para desenvolver um de seus projetos⁷⁸, percorreu uma estrada que terminava abruptamente em uma floresta. Sobre esta experiência a artista relata:

⁷⁸ O projeto em desenvolvimento por Tacita Dean tinha como foco a busca pelo veleiro Teignmouth Electron que pertenceu a Donald Crowhurst, quando este empreendia uma jornada náutica de fim trágico. A embarcação foi encontrada destruída numa praia em Cayman Brac. Das imagens encontradas dessa ruína surge o filme de Dean cujo título possui o mesmo nome de batismo do barco de Crowhurst: *Teignmouth Electron* (2000).

Foi ao longo desse caminho que encontramos a Casa Bolha. Deserta e inacabada, ela surgia como uma visão futurística; como um registro de outra era, um templo de uma seita, ou algum tipo de igreja com a tênue marca de uma cruz sobre a entrada. Sabíamos que tínhamos topado com algo de outro mundo; o par perfeito para o Teignmouth Electron. (Dean, 2013, p. 42)

Com enormes janelas voltadas para o mar, a casa era o abrigo ideal para furacões pela sua forma oval e resistência ao vento. Teria sido construída por um francês que foi preso antes de terminá-la, condenado a 35 anos de prisão por desvio de dinheiro do governo dos Estados Unidos.

Enquanto Tacita Dean buscava as ruínas de um naufrágio, deparou-se com uma casa em forma de bolha que inspirou a elaboração do seu filme *Bubble House* (1999). Frequentemente a artista escreve sobre suas jornadas e viagens em busca de histórias que posteriormente culminaram em alguns de seus trabalhos de arte. Estas narrativas verbais são publicadas separadamente e geralmente contam histórias sobre algum tipo de busca (Alpers, 2013, p. 90).



Fig. 48 Tacita Dean. *Bubble House* (exterior), 1999. Fotografia.

A casa abandonada encontrada por Dean na ilha de Cayman Brac lembra a “baleia que dera à costa” (Hotel Arribas) que surpreendeu Wim Wenders na Praia Grande em Sintra. Para Wenders, um determinado lugar pode sugerir

uma história: “As minhas histórias começam sempre com lugares, cidades, paisagens ou ruas” (2010, p. 83). O realizador alemão, ao analisar em retrospecto sua produção, divide o trabalho realizado em dois grupos de filmes que constituem dois sistemas distintos: os que não possuem um argumento predefinido antes do início das filmagens (A); e os que possuem argumentos e constituem um sistema mais fechado (B). Nos filmes que classifica como A, o tema foi descoberto e investigado durante as filmagens, enquanto nos filmes B ele já era conhecido e simplesmente ajustado ao longo do trabalho. “Os filmes A foram realizados de dentro para fora, e inversamente os filmes B. Para os filmes A, a história teve que ser encontrada, para os filmes B a história teve que ser esquecida” (Wenders 2010, p. 87).

O Estado das Coisas, assim como *Summer in the City* (1970), *Alice nas cidades* (*Alice in Den Städten*, 1973) e *Ao correr do tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) são considerados filmes do tipo A pelo realizador: “Todos esses filmes se ocupam de pessoas que, em viagens, são expostas a situações desconhecidas; todos os filmes têm a ver com a visão, com a percepção e com pessoas que, de repente, têm que ver as coisas de modo diferente” (Wenders 2010, p. 89).

Tanto Wenders como Dean trabalham com situações encontradas, procurando fazer do inesperado uma narrativa aberta. Sobre os seus filmes que integram o grupo A, Wenders escreve: “O meu interesse e o meu trabalho em todos estes filmes residia, portanto, em introduzir tanto quanto possível algo de pré-encontrado” (Wenders 2010, p. 88). Tacita Dean faz dos restos e destroços de coisas que ficaram esquecidas o seu material e assunto de trabalho. “Se os textos [de Dean] discorrem, muitas vezes longamente, sobre uma busca, os filmes se concentram, de maneira singular, naquilo que é encontrado” (Alpers 2013, p. 91).

Se um lugar em “desaparecimento” pode desencadear o processo de trabalho de Tacita Dean e Wim Wenders, em Hiroshi Sugimoto este processo de desaparecimento do lugar situa-se no próprio modo de construção da imagem

fotográfica. Na série fotográfica *Theaters* (1975 - 2001) Sugimoto regista ecrãs de cinema em funcionamento que não mostram ou narram história alguma. O tempo de exposição das fotos corresponde ao tempo de exibição do filme, resultando numa imagem em que não se pode efetivamente ver qualquer vestígio do que foi projectado. Nada resta das imagens do filme; o que temos é o ecrã totalmente iluminado, como se estivesse em branco, numa sala de cinema vazia. Não há filme, tal como na história contada em *O Estado das Coisas*. A luminosidade das imagens do filme, somada e sobreposta em um longo tempo de exposição, apagou qualquer possibilidade de um referente residual nas imagens que constituem o filme que foi projectado no ecrã. Uma questão importante a ser lida nas obras de Sugimoto é a negociação que ocorre entre as regiões luminosas e sombreadas da imagem. Conforme refere Antonio Fatorelli, tais imagens: “manifestam os limites temporais da fotografia, comprovando a incapacidade de ela proceder às sínteses temporais e perceptivas processadas pelas tecnologias baseadas no movimento acelerado, como o cinema e o vídeo (Fatorelli, 2013, p. 106).

Não há possibilidade de negociação: o filme desaparece no tempo da fotografia. Mas este branco que parece vazio ou lacuna corresponde a todo o filme contido em uma única imagem, agora. Sugimoto, por meio de uma operação pautada nos princípios do fotográfico, sugere metaforicamente que a sobrecarga de imagens em movimento pode gerar apagamento. Trata-se de uma ideia de perda pelo excesso. Esse vazio, que é excesso, expõe o confronto entre o desejo da totalidade da duração e sua impossibilidade concreta na superfície da imagem. Os muitos tempos contidos na mesma fotografia impedem a visualização das imagens fílmicas, revelando numa suposta ausência da carga de informação que ela não suportou reter. Na impossibilidade da fotografia de captar o tempo cinematográfico, capta somente o lugar e o converte em imagem perene: “Tempo e espaço permutaram-se entre si” (Belting, 2014, 104). Mas as imagens em movimento que desapareceram no espaço do ecrã irradiam sua luminosidade pelo interior da sala de cinema, seus vestígios são vistos pelas paredes e mobiliário por

meio de reflexos fantasmáticos.⁷⁹

Tais fotografias acabam por enunciar o esvaziamento de uma ideia de imagem, na medida em que o referente fotográfico não informa nem dá indícios do que foi projetado no ecrã dos cinemas.

A ontologia da fotografia, a que em seu tempo se referiu André Bazin, desaparece, porque podemos ver o espaço que Sugimoto mostra só como imagem e apenas na imagem. O tempo acumulado nos interiores das salas dissolve o tempo linear do filme e transforma-o no tempo rememorativo da fotografia. (Belting, 2014, p. 104)

Não é possível ver, aceder ao tempo do filme integralmente, apenas a uma versão condensada, “achatada”, apresentada em uma única fotografia. Mas é possível fazer uma leitura do correr do tempo pelo excesso de luz: muito tempo se passou, embora não seja possível especificar o quanto. O tempo da ficção, da imersão na sala escura do cinema, não é quantificável.



Fig. 49 Hiroshi Sugimoto. *Theatres* (1975-2001)

⁷⁹ “Das imagens projetadas, encontram-se vestígios nas paredes e mobiliário da sala. Juntamente com o jorro de luz com que atravessam a sala, deixam reflexos fantasmáticos na obscuridade, inadvertidos pelo público, porque este se esqueceu do sítio onde se encontrava, para viajar até aos lugares fictícios do filme” (Belting, 2014, p. 103).

Sugimoto materializa o que se procura entender como lugar-imagem no corpo desta pesquisa. Toda a hipótese de ficção está contida na luz branca e intensa que ocupa por completo o espaço do ecrã. Apenas a totalidade é revelada, nada mais. Não há nomes dos filmes, realizadores ou público. A intensidade da luz na sua forma imponente é construída pela duração. Tamanho é o impacto das imagens de Sugimoto que bem poderiam figurar numa categoria de ficção científica. O tempo de captura da imagem pode ser um efeito especial, ainda nos dias de hoje. A materialidade da imagem fotográfica pode construir lugares imaginários a partir de lugares concretos. Enquanto a projeção lançava imagens da ficção o aparelho fotográfico captava uma a uma: as imagens “apagaram-se” sozinhas restando apenas sua imponente fantasmagórica. Aqui talvez seja possível evocar a máquina de imagens inventada por Morel, no romance de Bioy Casares: a rotatividade cíclica das imagens que aspirava à imortalidade era ativada sem a presença humana, produzindo um efeito fantasmagórico. Em Sugimoto, o movimento de captura, e sucessivo apagamento, das imagens em movimento gerou uma espécie de imagem “total” feita de rastros luminosos. Trata-se de um filme invisível projetado sobre o espaço visível (Belting, 2014, 104). Um fenómeno oposto é descrito em *La invención de Morel*, onde o lugar concreto poderia ser substituído por imagens. Tal como escreve o narrador do romance de Bioy Casares em seu diário: “Se a ilha se afundasse – à exceção dos lugares em que estão as máquinas e os projetores –, as imagens, o museu, a própria ilha seguiriam visíveis” (Bioy Casares, 2006, p. 117). Um filme visível, projetado em um espaço invisível.

Enquanto Tacida Dean e Wim Wenders constroem narrativas ficcionais a partir de lugares em estado de ruína, Sugimoto apaga as narrativas da ficção em fotografias que fazem — nas palavras de Belting — “ruir o tempo cinematográfico” (2014, p. 104). Na primeira situação há um investimento poético na ideia de ruína e desaparecimento real dos lugares pela ação do tempo; na segunda, uma operação que reforça o aparecimento do lugar concreto pelo apagamento das imagens ficcionais que produz ao longo do seu

tempo de exibição. Dean e Wenders fazem ficção a partir de lugares em ruína, Sugimoto produz imagens em estado de ruína a partir da ficção do lugar.

O Hotel Arribas (em *O Estado das Coisas*) e a Casa Bolha evidenciam a ação do tempo sobre a matéria por serem ruínas⁸⁰; as fotografias das salas de cinema de Sugimoto em seu aspecto fantasmático são uma metáfora da ideia da imagem como ruína. Quando uma imagem é ruína, ela possui a capacidade de interromper o movimento do tempo e assumir paradoxalmente a forma do tempo. A obra de Sugimoto materializa tal contradição.

(...) se o tempo arruína a imagem, esta imagem arruinada também interrompe o movimento do tempo, de modo que não tem a forma do tempo, mas a forma da interrupção do tempo, a forma de uma pausa, de uma explosão. Esta imagem arruinada fere a forma do tempo, o suspende e o transtorna. (Cadava, 2010, p. 33)⁸¹

Wenders em *O Estado das Coisas* parece provocar a suspensão do fluxo temporal dentro da narrativa e, simultaneamente, fazer com que o tempo continue a seguir o seu curso: enquanto os personagens praticam a espera, o tempo corre (no interior do filme) em modo *pause*. *Depois de O Estado das Coisas* reflete o esforço de localizar um tempo (fílmico) que ruuiu, mas que ainda está por lá.

⁸⁰ De acordo com Augé (2008), o mundo da globalização económica gera espaços do demasiado cheio e espaços do vazio, ambos potencialmente não-lugares. Imagens do mundo hipermoderno são evocadas pelo teórico francês, numa reflexão sobre a arquitectura como “detentora do tempo”. Quando tudo conspira para crermos no fim da história e no mundo como espetáculo, assinala Augé, as ruínas cumprem uma “vocação pedagógica” (p. 53). As ruínas são o paradoxo do mundo da globalização económica e tecnológica, do mundo de trânsito e circulação.

⁸¹ Traduzido por mim do original: “si el tempo arruina la imagen, esta imagen arruinada también interrumpe el movimiento del tiempo, de un modo que no tiene a forma del tiempo, sino más bien la forma de la interrupción del tiempo, la forma de una pausa, de una explosión. Esta imagen arruinada hiere la forma del tiempo, lo suspende y lo trastorna” (Cadava, 2010, p. 33).

3.5 Uma narrativa esburacada ou uma ideia de ruína

Ruínas remetem ao trabalho do tempo sobre a matéria, sobre o que permaneceu edificado. Evocam, sobretudo, a ideia de resistência pelo que restou de si mesma, criando um campo de forças opostas entre a permanência e a finitude. Os vazios em uma ruína correspondem a matéria que não suportou manter-se em forma, por um conjunto de agressões que levam tempo. Mas a virtualidade de tudo o que já se foi segue de pé, sustentada pela matéria que resistiu. É pela incompletude da ruína que imaginamos sua totalidade. E aqui há imagem.

É nesta perspectiva que se procura compreender a imagem como uma espécie de ruína, como uma situação evocativa de um processo que oscila entre o desejo de permanência e a presença de algo que não está mais lá. Na linha contínua e imaginária do tempo encontram-se muitas fissuras que podem ser também chamadas de imagens. Ilusórias porções literais de tempo que conectam passado e futuro no presente. As imagens não são receptáculos de fatias de tempo, ou de determinado tempo, sua vocação é apresentar nosso confronto com a finitude.

A imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada. Ela não preenche as lacunas da memória. Ela apenas detém um olhar numa de suas beiradas, ajudando a dar impulso ao salto que leva o olhar ao passado, por caminhos que nunca são contínuos e lineares. Uma narrativa constituída deste modo, a partir de vestígios incompletos como ruínas, será feita, como propunha Benjamin, de solavancos, asperezas e arestas, uma narrativa que permanece esburacada.” (Entler, 2012, p. 144)

Georges Didi-Huberman define a imagem — a partir do pensamento de Aby Warburg e Walter Benjamin — como um *operador temporal de sobrevivências* (2011, p. 119): “A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparecimentos e de redesaparecimentos incessantes. (...) A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente no tempo que a torna nomeadamente visível ou legível” (2011, p. 86-87).

Em *O que vemos, o que nos olha* (2005) Didi-Huberman ocupa-se da tensão gerada entre o vazio e volume, propondo uma abordagem no território da arte que estabelece relações com a ideia da imagem como perda ou ruína presente neste estudo. O filósofo parte da questão do volume e do vazio que se impõe ao nosso olhar, dividindo nossa experiência em duas, e que, em seus termos, trata-se de uma cisão desencadeada pela situação “de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos” (2005, p. 37).

Sobre esta divisão da experiência referida, o autor escreve:

Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, a evidência de um volume, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições (...) Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma espécie de esvaziamento. (Didi-Huberman, 2005, p. 37)

Tal esvaziamento, segundo Didi-Huberman, se dá pelo confronto com algo da ordem do inevitável, pelo confronto com um corpo que se encontra esvaziado de sua vida, que não pode mais levantar os olhos, mas que olha — “o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar” (2005, p. 37). A partir deste problema, propõe uma construção hipotética que define duas atitudes. A primeira refere-se ao “homem da tautologia”, que faz da experiência do ver uma verdade rasa, “uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada congelada, de que aí não há *nada mais que um volume*” (2005, p. 39). Esta atitude tautológica é marcada pela recusa insistente da temporalidade do objeto, do trabalho do tempo e da memória no

olhar. Já a segunda atitude, faz da experiência do ato de ver um *exercício da crença*, produzindo um modelo fictício capaz de reorganizar a equação que articula volume e vazio, corpo e morte, para que seja possível continuar a acreditar na vida em outro lugar (2005, p. 40-41). De um lado encontra-se a tautologia (que não permite que se veja nada além do volume) e do outro está o dogma (a impedir a visão do que está diante de nós): duas manifestações de recusa diante da cisão do ver. Para Didi-Huberman, na produção de imagens é recorrente a observação deste tipo de escapes. Como exemplo, refere a arte cristã, onde a presença de túmulos esvaziados de seus corpos pode estabelecer certa correspondência com o esvaziamento da própria angústia. Na chave da crença, não há dúvidas que Cristo abandonou seu túmulo;

A partir daí, sabemos, a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de *esvaziar os lugares* — quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada. Vemos então por toda a parte os corpos tentando escapar, em imagens, evidentemente, aos volumes reais da inclusão física, a saber, as tumbas... (Didi-Huberman, 2005, p. 42)

Eis que o homem da crença — diante de uma tumba — acabará por ver sempre alguma coisa além do que se apresenta aos seus olhos. É preciso acreditar na salvação que os livrará do horror que o volume no túmulo sugere. Nesta operação que ficcionaliza o lugar é reelaborada também uma ficção do tempo: “um tempo reinventa-se aí, diante da tumba, na medida mesmo em que é o lugar real que é rejeitado com pavor — a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser” (2005, p. 48).

Já o homem da tautologia, aparentemente inverte ao extremo tal processo fantasmático, ao procurar eliminar toda a construção temporal fictícia para tentar manter-se no tempo presente de sua experiência visível. Sua intenção é eliminar toda a imagem para permanecer exactamente no que vê. É nos pressupostos da arte minimalista presentes nas declarações de Donald Judd e

Robert Morris⁸² que Didi-Huberman estabelece correspondência com a figura da tautologia. A tautologia, assim como a crença, “fixa termos ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato — o tempo — e o sujeito do ver” (2005, p. 77).

O percurso teórico traçado por Didi-Huberman, que demarca as figuras da crença e tautologia ressaltando os bloqueios e impedimentos que ambas geram na experiência do visível, culmina em mais uma hipótese que toma como referência a obra *Die*⁸³ (1962) do artista Tony Smith: “as imagens da arte — por mais simples e ‘minimais’ que sejam — sabem *apresentar* a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para esta inquietude” (2005, p. 97). Neste sentido, Didi-Huberman sublinha que os cubos de Tony Smith; “sabem dar uma massa ao que, alhures ou outrora, cumpriria a função de objeto perdido; e o fazem ao *trabalhar o vazio* em seu volume” (2005, p. 98).

A inquietude experienciada diante das obras do escultor americano está também relacionada ao facto destes volumes apresentarem como elemento imediato da sua visualidade o negrume. Antes que possam ser identificados os contornos da escultura, é a sua massa negra que se impõe como uma presença. Didi-Huberman recorre à experiência da escuridão da noite para comentar a abertura da dialética visual desencadeada pelas obras em questão. Tal como a noite, não é possível perceber prontamente o jogo dos planos que a estranha visualidade das grandes manchas negras apresenta: a

⁸² Didi-Huberman desenvolve nos capítulos *O mais simples objeto a ver* e *O dilema do visível, ou o jogo das evidências* uma extensa e rica argumentação expondo as nuances de seu quadro comparativo entre a tautologia e o minimalismo, abrindo muitas questões que não serão tratadas aqui por não pertencerem ao foco central do debate em curso.

⁸³ Antes de lançar a hipótese, o autor comenta o processo de elaboração da obra pelo artista, ressaltando as operações que incluem os jogos de palavras, importantes para a abordagem que desenvolverá a seguir. Transcrevo um fragmento, a título de contextualização: “Tony Smith resolve então intitulá-la [a obra] com a palavra *Die*, que em inglês faz consonância tanto com o pronome pessoal ‘eu’ quanto como o nome ‘olho’, que é o infinitivo — mas também o imperativo — do verbo ‘morrer’. Além disso, é o singular de *dice*, ‘dados de jogar’, e nessa qualidade fornece uma descrição nominal elementar, sem equívoco, do objeto: um grande dado preto, simples mas poderosamente mortífero” (2005, p. 93).

operação de reconhecimento descritivo funde-se e perde-se na massa negra, causando por instantes certo “esquecimento” da forma.

Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda — ainda que momentânea — praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem é capaz de nos olhar. (2005, p. 105)

Didi-Huberman indica uma lacuna na experiência de ver: “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (2005, p. 42). Neste sentido, o pensamento binário mostra-se incapaz de alcançar e levar em consideração os factores em jogo no ato de ver.⁸⁴

O conceito de imagem dialética, presente nas obras de Walter Benjamin, é também referido por Didi-Huberman, a partir do cubo negro do artista Tony Smith. Enquanto a evocação da reminiscência identificada na escultura de Smith funciona como uma crítica ao presente, a própria configuração da mesma (forma e materiais) acaba por criticar toda uma ideia de nostalgia (artística, metafísica ou religiosa). Esta relação aparentemente contraditória é também encontrada no pensamento de Benjamin, conforme aponta Didi-Huberman:

Na verdade, a imagem dialética dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, capaz de repor em jogo e de criticar o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória. (2005, p. 114)

⁸⁴ “Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja tentar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole [...] a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha — um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É um momento em que se abre um antro escavado pelo que nos olha no que vemos” (Didi-Huberman, 2005, p. 77).

Giorgio Agamben afirma que foi em seu livro sobre as passagens parisienses que Walter Benjamin esteve mais próximo da definição do conceito de imagem dialética, trazendo para o campo da filosofia uma importante contribuição: a distinção entre imagem dialética (definidas por seu índice histórico) e as essências da fenomenologia de Husserl (cujo conhecimento independe de qualquer dado factual).⁸⁵

Benjamin, ao transpor a imagem para o campo de análise da filosofia, demarca que a definição dessas imagens está condicionada a um movimento dialético “colhido no ato de sua paralisação (*Stillstand*)” (Agamben, 2012, p. 40). Para Benjamin, não é no passado que ilumina o presente, nem no inverso que reside a imagem, mas no encontro *do que foi* com o *agora*. É neste sentido que *Stillstand* não quer dizer somente uma paralisação, mas um limiar situado entre a imobilidade e o movimento. A propósito de tal relação proposta por Benjamin, o filósofo italiano sublinha:

(...) a vida das imagens não está na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas. (...) Onde o sentido se interrompe, lá aparece a imagem dialética. A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. (Agamben, 2012, p. 40-41)

Agamben ressalta a importância da ambiguidade e da tensão entre dois termos opostos no cerne do conceito definido pelo filósofo alemão, onde está implicada uma oposição bipolar e tensiva: “os dois termos não são removidos nem compostos em uma unidade, mas mantidos em uma coexistência imóvel e carregada de tensões” (2012, p. 42). É neste campo que a imagem dialética produz seu sentido, confrontando um instante do passado com o presente.

⁸⁵ Sobre este paralelo, Agamben assinala: “Enquanto para Husserl a intencionalidade permanece o pressuposto da fenomenologia, na imagem dialética a verdade se apresenta historicamente como ‘morte da *intentio*’. Isso significa que às imagens dialéticas cabe, no pensamento de Benjamin, uma dignidade comparável às *eide* da fenomenologia e às ideias em Platão: a filosofia tem que lidar com o reconhecimento e a construção de tais imagens. A teoria benjaminiana não contempla nem essência nem objetos, mas imagens” (2012, p. 39).

Eduardo Cadava, estudioso da obra de Walter Benjamin, sublinha esta capacidade da imagem de referir-se a tempos históricos distintos, onde passado e presente se tocam sem produzir uma continuidade entre eles. Para o teórico, esta relação dialética indica que a imagem só existe quando em relação com um tempo que, por sinalizar o encontro que marca tanto seu nascimento como a sua destruição, a impede de ser ela mesma. A incapacidade da imagem de coincidir temporalmente consigo mesma é de ordem constitutiva. De acordo com Cadava, uma imagem está sempre em processo de constituição, e esta é a razão pela qual “construída e apagada ao mesmo tempo, toda a imagem é uma ruína” (2011, p. 32). A propósito desta comparação, escreve: “Significa que toda a imagem é uma imagem de desastre, que a única imagem que poderia na realidade ser uma imagem seria aquela que mostra sua impossibilidade, sua desapareição e destruição, sua ruína” (Cadava, 2011, p. 33).⁸⁶

Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo *sintoma* (interrupção no saber) e *conhecimento* (interrupção no caos) (Didi-Huberman, 2013, p. 26). “É esse o sentido da palavra grega *symptôma*: queda, naufrágio, derrubada, coincidência, acontecimento fortuito. Ela é um encontro, mas, nesse mesmo sentido, um desencontro, um acontecimento desafortunado ou desastrado, fadado, irreversivelmente ao insucesso e, portanto, ao retorno” (Antelo, 2009, p. 74).

O entendimento da imagem nos termos aqui expostos sugere uma aproximação da imagem como uma espécie de *naufrágio*. No sentido amplo do termo, o naufrágio carrega a ideia de acontecimento, de evento, evidenciando a dimensão temporal presente na relação lugar e imagem. As ruínas e os naufrágios evocam sempre um lugar, um lugar de perda, e de acontecimento não previsto. Marcam os lugares com a força do não visto: o naufrágio implica algo no fundo (do mar), um acidente invisível na superfície; a

⁸⁶ Traduzido por mim do original: “Significa que toda imagen es una imagen de desastre, que la única imagen que podría en realidad ser una imagen seria la que mostrara su imposibilidad, su desaparición y destrucción, su ruína (Cadava, 2011, p. 33).

ruína preenche de vazios sua forma anterior. Na ruína das imagens sempre estarão de algum modo, *La invención de Morel* e *La Jetée*, sobreviventes de um naufrágio. Todo naufrágio contém a noção de perda, refere-se a algo que escapou do controle e ruiu, mas que se faz presente na forma de um acontecimento.

As cenas de *O Estado das Coisas* projetadas no mesmo local onde o filme foi realizado produzem uma espécie de eco temporal, um tipo de “sobrevivência” que reapresenta um acontecimento passado no seu local de “origem”. Tal operação reforça um vazio no contexto presente pela impossibilidade de uma viagem sem retorno, pela inevitabilidade de regresso ou encontro. Em tais imagens as camadas de tempo permaneceram identificáveis — o Hotel Arribas e a sua situação atual, e o hotel da ficção em 1982 — estabelecendo um tipo peculiar de convívio, produzindo *outro* lugar em *outro* tempo. O vazio, que corresponde ao que não se sabe do Arribas entre o presente e o inverno de 1982, produz esta lacuna de incompreensão, de interrupção de sentido.

Os trabalhos que integram o projeto *Depois de O Estado das Coisas* assumem certo empobrecimento ou perda da matéria da imagem que os constitui. As tentativas falhadas de encontro ou coincidência — entre o lugar e o seu passado fílmico — produziram desencontros entre imagem e lugar. Migrando como imperfeições ou ausências na matéria da imagem, como imagens ruins, vagas, *terrain vague*. Tal zona de conflito entre as instâncias do lugar e da imagem convocou outro lugar a partir das cenas de Wenders: um lugar atravessado pela imagem e seus ruídos, um lugar-imagem.

4. Farol: um epílogo



Fig. 50 Manoel de Oliveira. *Porto da minha infância*, 2001

Epílogo 1

Em *Douro, faina fluvial* (1931) Manoel de Oliveira ocupa-se do ritmo acelerado do trabalho nas margens do rio Douro. O primeiro plano do filme corresponde à imagem do farol de Felgueiras, plantado na Foz do Porto. As cenas finais mostram embarcações em repouso sobre o rio num contra-luz. Após um corte, surge novamente a imagem do farol cercado de nuvens num plano fixo. Ao fundo, o movimento das ondas a rebentar sobre algum anteparo (invisível a nós). Uma vista aproximada da lanterna do farol a piscar e nuvens a passar. A escuridão toma conta do ecrã e a luz da lanterna torna a aparecer e desaparecer no centro da imagem.

Epílogo 2

Em *Porto da minha infância* (2001) Manoel de Oliveira revisita a cidade do Porto e reconstrói por meio do relato suas memórias atravessadas pelos lugares que fizeram parte de sua história. Pouco antes do final do filme, um *travelling*; um passeio pelas margens do Douro, que culmina com imagens da lanterna vermelha do farol de Felgueiras a piscar.

Um intervalo de quase 70 anos separa as obras cinematográficas de Manoel de Oliveira onde os epílogo são cenas do mesmo farol de Felgueiras. Esse hiato temporal sempre pareceu-me matéria para um trabalho.

Muitas imagens circulam pela internet a mostrar o movimento congelado das ondas a quebrar sobre a estrutura que suporta o farol. Todas elas tendem a um registo espetacular: o cenário é um alvo irresistível para exercícios fotográficos. O pôr do sol, disse Susan Sontag, parece sempre com uma fotografia. (Sontag, 2004, p. 102) A mesma lógica de pensamento se aplica às ondas a quebrar ao pé do farol. Talvez por isso tenha sido tão difícil abordar o lugar por meio de imagens; foram muitas as tentativas falhadas (com e sem pôr do sol).

Talvez fosse domingo. A porta de acesso ao farol de Felgueiras estava fechada (como de costume). Não era possível subir. A captação do vídeo começa rente à base da edificação. Ali, procuro olhar para cima; estou tão próxima da construção que a vejo distorcida. A promessa de uma visão em altitude (a partir da torre do farol) dá lugar a um processo de afastamento, um deslocamento pela extensão da plataforma de pedra que sustenta a edificação. Se os faróis costumam representar a possibilidade de encontro com a terra firme após uma jornada, o vídeo *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada* (2017) constrói um percurso em revés: não apresenta uma aproximação gradual do ponto de referência pela água, mas sim um distanciamento do mesmo por terra.

O vídeo corresponde essencialmente a um turbulento afastamento em relação ao farol, onde imagens trepidantes e inquietas são reflexo (ou reféns) de todo o tipo de irregularidade do piso encontrada ao longo do caminho. Se a presença dos faróis proporciona ao viajante chegadas menos conturbadas e com margem de segurança, aqui parece ocorrer o inverso.

Os *travellings* alimentam o desejo pelas viagens desde o início do cinema.⁸⁷

Sempre apreciei os *travellings* nos filmes, principalmente quando sugerem um sobrevoo sobre os lugares, em tempo lento e sem qualquer obstáculo. A experiência de um corpo sem matéria — talvez um corpo fantasma — muito pouco comprometido com a gravidade, é o que mais me atrai neste movimento de câmara. Esse deslizamento suave, por “superfícies lisas”, ou realizado com o auxílio de aparato técnico para minimizar os desníveis de terreno, é precisamente o oposto do que ocorre em *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada*.

O sentido linear do deslocamento, típico dos *travellings*, é perturbado ininterruptamente pelas oscilações bruscas no processo de captação da imagem. O registo conturbado do percurso dificulta a tentativa de fixação do olhar sobre o farol. Cada microacidente ao longo do trajeto repercute na imagem, desestabilizando a verticalidade da edificação. Assim, o farol parece escapar-nos em dois sentidos: tanto pelo afastamento, como pela trepidação. Uma viagem *low cost* com bagagem de mão é por regra uma viagem breve e barata. Por isso levei comigo para a realização do trabalho apenas uma pequena mala e um telemóvel. Qualquer excesso poderia ser oneroso nesse fim de jornada. Embora a expressão *low cost* seja muito utilizada na aviação e turismo, não foi preciso tomar qualquer avião ou sair da cidade; podia tratar-se apenas de um passeio de domingo.

Tendo em conta os recursos disponíveis para esta pequena empreitada, a previsão era de um registo pouco controlado do percurso. Durante o processo de filmagem eu não tinha acesso ao conteúdo da imagem (exibido no visor do telemóvel afixado na mala). Caminhava sem olhar para a frente: olhava para o farol, olhava para a mala — procurando garantir um enquadramento enquanto puxava o equipamento. A trepidação excessiva do conjunto pareceu

⁸⁷ “Um dos mais belos espectáculos cinematográficos que se pode ver é uma montagem de vistas de cidades feitas pelos operadores dos irmãos Lumière nos últimos anos do século XIX e os primeiros do século XX: o primeiro *travelling* a ter sido realizado no mundo, a partir de um barco, em Veneza (o Palácio do Doges e a Praça São Marcos), outros *travellings*, feitos a partir de comboios ou eléctricos em Nova Iorque ou Paris) (Rodrigues, 1999, p. 70).

emprestar à imagem alguma memória de remotas e épicas viagens, com tremores de terra e mares agitados. Em qualquer mirada sobre um farol, a falta de estabilidade gera certa angústia.

A lanterna do farol de Felgueiras, figura inaugural do cinema de Manoel de Oliveira, continua a piscar apenas nos filmes do realizador.⁸⁸ Hoje o farol é testemunha um de passado menos informatizado no ramo das navegações. Porém, sua vocação para figurar em fotografias turísticas segue em plena atividade, e o mantém sob a mira de viajantes (como eu).

Os epílogos de *Douro, faina fluvial* e *Porto da minha infância* correspondem, curiosamente, ao prólogo de *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada*. Correspondem também, em certa medida, ao *coeficiente ficcional* do projeto, pois a partir dessas obras passei a interrogar o lugar na imagem antes mesmo da produção do trabalho. Mas os epílogos de Oliveira assinalam também o fim do percurso investigativo: um epílogo, portanto.

⁸⁸ Sobre a imagem do farol em *Douro, faina fluvial*, António Preto sublinha: “O filme inicia-se e conclui-se com essa revelação da proveniência das imagens, entendível como um genérico onde se explica o modo como se produz a ilusão e se coloca o cinema sob o signo da projecção” (Preto, 2008, p. 139).



Fig. 51 *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada*, 2017. Vídeo (still).
Disponível em: <https://wie.carbonmade.com/projects/6527850>

Conclusão: pontos de vista, pontos de chegada

Há uma coincidência funcional entre a natureza dos lugares — que desencadearam a produção dos projetos artísticos integrantes deste estudo — e o papel que ocupam no corpo da investigação. Para além da relação de proximidade que o observatório, o (Hotel) Miradouro, o (Hotel) Arribas e o farol estabelecem com a ideia de ponto de vista, correspondem a lugares de análise, pontos de observação, sobre a situação da pesquisa em curso.

Um observatório — lugar de cálculo e traçado de coordenadas— representou, no processo de investigação, uma visão em longa distância dos elementos a serem considerados e trabalhados: o início da jornada. Sua posição na pesquisa reflete a tentativa de vislumbrar e trazer para perto o que seria realizado no futuro. Para além de configurar um ponto de vista e projeção de ações, permitiu a visualização da tensão entre a ideia de imagem e a matéria feita imagem — questão-chave para o estudo, desdobrada nos demais projetos que vieram a seguir. Do tensionamento entre essas duas instâncias da imagem emergiu a ficção e, subsequentemente, o coeficiente ficcional — que as concilia e, paradoxalmente, produz mais atrito.

O lance de vista proporcionado por um miradouro pressupõe certa altitude e a visualização privilegiada do entorno. No processo de construção do projeto *Hotel Miradouro* o olhar deslocou-se para um território vizinho, o do cinema, ampliando ainda mais o campo de visão. No corpo da experimentação prática, assinala um ponto de viragem: as imagens pouco precisas e indefinidas, que trabalhavam em parceria com um texto ficcional (projeto *O Observatório*),

assumiram uma força visual que afastou qualquer tentativa de apagamento ou intervenção neste sentido. Se a meta era perturbar o conteúdo da imagem, a experiência no lugar desencadeou uma reação inversa: a vocação cinematográfica do Hotel Miradouro e o seu poder evocativo de imagens gerou um tipo de encantamento visual que abalou o norte da pesquisa. Multiplicaram-se as imagens projetadas no interior dos quartos do hotel — e cada imagem fisgava uma narrativa cinematográfica. A experiência de trabalho produziu alguma vertigem, uma visão caleidoscópica e labiríntica na relação entre lugar e imagem. Quanto mais imagens do cinema eram projetadas, mais o lugar tornava-se inacessível. A atmosfera do hotel produziu uma experiência fílmica que não corresponde a nenhum filme propriamente dito.

Em meio à profusão de imagens fílmicas surgiu *Still Blank* — a última série de trabalhos a integrar o projeto *Hotel Miradouro*. A série fotográfica reflete uma tentativa de desnudamento do lugar (sob influência das imagens). Procura o confronto entre a ideia de vazio no corpo da imagem e o encantamento gerado pelo potencial cinematográfico do lugar. De todas as narrativas ali presentes (em forma de projeção) restou apenas uma: em modo de espera ou em branco.

O Hotel Arribas, no âmbito da pesquisa, representa um esforço de localização da narrativa fílmica de Wim Wenders no mesmo lugar onde ocorreram as filmagens em 1982. Do embate entre o lugar fílmico e o lugar real surgiu o projeto *Depois de o Estado das Coisas*. O hotel, cravado na rocha da Praia Grande em Sintra, é um excelente ponto para observar as ondas a desafiar os limites impostos pela edificação.

Na geografia, as arribas correspondem a uma escarpa litoral de grande altitude com vertentes abruptas voltadas para o mar. A sua forma resulta da erosão marinha, da força das ondas que escavam a sua base. O desgaste causado em sua base torna a plataforma superior instável e sem suporte, o destino inevitável é a ruína de sua estrutura. Curiosamente, foi o trabalho desenvolvido no Hotel Arribas que apontou uma falha irrecuperável no

encontro entre o lugar e o seu passado fílmico (no cinema de Wim Wenders). Do encontro impossível emergiram imagens pouco precisas, levemente distorcidas: imagens ruins. O empobrecimento da imagem revelou fissuras, espaços vazios em sua própria constituição — tal como ocorre com a estrutura das arribas, ou ruínas, sujeitas ao desgaste e à ação do tempo. O processo de trabalho no projeto *Depois de O Estado das Coisas* clarificou uma questão importante para este estudo: a ideia de imagem como ruína. Uma imagem em processo de desaparecimento, construída e apagada ao mesmo tempo — tal como assinalou Eduardo Cadava (2011). A falha irrecuperável no tempo reverberou sob a forma de espaços ilegíveis (ou sem sentido) nas imagens produzidas. Espaços pouco afirmativos, ou de possibilidades: *terrains vagues*.

A ideia de farol como referência ou ponto de chegada, que pressupõe um reconhecimento à distância no oceano, é desconstruída no trabalho prático que sinaliza o fim da jornada investigativa. *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada* apresenta um trajeto íntimo e próximo do chão, onde até as pequenas irregularidades do piso acidentado repercutem nas imagens que procuram focar o Farol de Felgueiras. O *travelling* corresponde ao esforço em manter enquadrada uma referência subentendida como fixa, mas que se revela móvel e inquieta no âmbito da imagem. Uma metáfora possível sobre a resistência do trabalho artístico a um determinado enquadramento, à precisão de uma meta. A visão conturbada de um percurso apresentada no vídeo assinala o processo de conclusão da jornada, sem subentender a superfície de deslocamento como plana e lisa. Materializa, em certa medida, o esforço de procura (por referenciais fixos) refém dos acidentes no trajeto (que os tornam móveis).

A imagem clássica do farol como indicador, ao viajante, do rumo seguro à caminho da terra firme após uma jornada, é também desconstruída no projeto artístico que finaliza a pesquisa. No contexto desta investigação, alude metaforicamente a uma chegada, mas uma chegada em revés, pois propõe um afastamento do farol como ponto de referência. Também pode sugerir certa recusa em considerar o percurso concluído: uma viagem que inicia com

as imagens de um observatório meteorológico nas margens do rio Douro e apresenta como cenas finais imagens de um farol, o Farol de Felgueiras, na foz do mesmo rio.

Refazer um breve percurso mental da pesquisa corresponde a uma pequena viagem pelos lugares investigados e suas relações com a ideia de coeficiente ficcional. Se no observatório a suposta luminosidade excessiva impedia qualquer possibilidade de orientação espacial ou temporal, no farol fora de funcionamento ocorre o mesmo pelo vetor inverso — foi o cinema de Manoel de Oliveira, onde o farol reencontra metaforicamente sua projeção luminosa, o ativador da ficção no projeto. Se o Hotel Miradouro parecia conter inúmeras e indescritíveis narrativas fílmicas em seu interior, no Hotel Arribas não foi possível localizar indícios a contento de um filme realizado concretamente em suas dependências. Dois coeficientes ficcionais opostos e complementares: uma experiência fílmica sem filme e um filme que oblitera uma intenção de experiência no lugar. Tais impasses, ou descompassos de expectativas, converteram-se no estofo dos projetos artísticos aqui desenvolvidos. Se o lugar-imagem corresponde, por um lado, a um atrito entre a evocação de um lugar físico e o território da ficção, por outro, este percurso, marcado pela busca de zonas de conflito entre as realidades do lugar e uma ideia de imagem, também poderia ser chamado de lugar-imagem.



Fig. 52 Produção de *Travelling low cost*: *bagagem de mão sobre superfície acidentada*.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. (2009). *Nudez* [Trad. Miguel S. Pereira]. Lisboa: Relógio D'Água.
- Agamben, Giorgio. (2012). *Ninfas* [Trad. Renato Ambrosio]. São Paulo [SP, BR]: Hedra. (Coleção Bienal).
- Almeida, Bernardo P. (2003). *Transição – cíclopes, mutantes, apocalípticos (a nova paisagem artística no final do século XX)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Alpers, Svetlana. (2013). É tudo uma questão de olhar. In Dean, Tacita. (2013). *A medida das coisas* [catálogo de exposição], pp. 89-97. São Paulo [SP, BR]: Instituto Moreira Salles.
- Andrew, Geoff. (2007). Jim Jarmusch. In Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Ed.). *Jim Jarmusch: melancólica independência* (pp. 52-97). Lisboa: Autor.
- Anjos, Moacyr. (2006). Mesmo diante da imagem mais nítida, o que não se conhece ainda. In: *Rosângela Rennó*. Recife [PE, BR]: MAMAM. [folder de exposição]. Disponível em: www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt.
- Antelo, Raúl. (2004). *Potências da imagem*. Chapecó [SC, BR]: Argos.
- Antelo, Raúl. (2009). Acaso, acidente [posfácio]. In: Lima, Manuel Ricardo. *Quando todos os acidentes acontecem* (pp. 71-74). Rio de Janeiro [RJ, BR]: 7 Letras.
- Augé, Marc. (2007). *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade* [Trad. Miguel S. Pereira]. Lisboa: 90°.
- Augé, Marc. (2008). *El tiempo en ruína* [Trad. Tomás Fernández Aúz & Beatriz Eguibar]. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, Jacques, & Marie, Michel. (2003). *Dicionário teórico e crítico do cinema* [Trad. Eloísa A. Ribeiro]. Campinas [SP, BR]: Papirus.
- Bacque, Antoine de, & Parsi, Jacques. (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.
- Baqué, Dominique. (1998). *La photographie plasticienne*. Paris: Éditions du Regard.
- Barthes, Roland. (1984). *A câmara clara* [Trad. Júlio C. Guimarães]. Rio de Janeiro [RJ, BR]: Nova Fronteira.

- Bastos, Paulo B. N. (2006). *Intersecção das novas tecnologias na criação da imagem nas artes plásticas no final do séc. XX: A imagem, a tecnologia e a arte* (tese de doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.
- Belting, Hans. (2014). *Antropologia da imagem* [Trad. Artur Mourão]. Lisboa: Imago.
- Benayoun, Robert, Berthomé, Jean Pierre & Ciment, Michel. (2007). Entrevista com Roger Corman. In: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. *Roger Corman: o anjo selvagem de Hollywood*, pp. 60-7. Lisboa: Autor.
- Besse, Jean-Marc. (2006). *Ver a terra: Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. [Trad. Vladimir Bartolini]. São Paulo [SP, BR]: Perspectiva.
- Bioy Casares, Adolfo. (2006). *A invenção de Morel* 3ª ed. [Trad. Samuel Titan Jr.] São Paulo [SP, BR]: Cosac Naify.
- Blanchot, Maurice. (2005). *O livro por vir* [Trad. Leyla Perrone-Moisés]. São Paulo [SP, BR]: Martins Fontes.
- Blanchot, Maurice. (2011). *O espaço literário* [Trad. Álvaro Cabral]. Rio de Janeiro [RJ, BR]: Rocco.
- Blum, Daniel. (1999). *Gravar o instante ou a Fúria do Desaparecimento*. In: Azevedo, Clara, & Vasconcelos, Lucia [Textos de Daniel Blum]. *O mito do Grande Hotel: splendid isolation*. Lisboa: as autoras.
- Bourriaud, Nicolas (2009). Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo [Trad. Denise Bottmann]. São Paulo [SP, BR]: Martins Ed.
- Buchka, Peter. (1987). *Olhos não se compram: Wim Wenders e seus filmes* [Trad. Lúcia Nagib, Fotografias Ana Lúcia Ottoni]. São Paulo [SP, BR]: Companhia das Letras.
- Buck, Paul. (2002). *Lisbon: a cultural and literary companion*. Oxford [UK]: Signal Books. (Cities of the Imagination).
- Cadava, Eduardo. (2010). La imagen: un monstruo de tiempo. In *El tiempo expandido*, pp. 27-41. Madrid: PhotoEspaña; La Fábrica.
- Cauquelin, Anne. (2007). *A invenção da paisagem* [Trad. Marcos Marcionilo]. São Paulo [SP, BR]: Martins Fontes.
- Centre Georges Pompidou. (2013). *Pierre Huyghe* [catálogo de exposição retrospectiva]. Paris: Autor.
- Cortázar, Julio. (1990). *Las armas secretas* [edición Susana Jakfalvi]. Madrid: Cátedra.
- Cotton, Charlotte. (2004). *The Photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson.
- Crary, Jonathan. (2014). *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* [Trad. Joaquim Toledo Jr.]. São Paulo [SP, BR]: Cosac Naify.
- Dean, Tacita. (2013). *A medida das coisas* [catálogo de exposição]. São Paulo [SP, BR]: Instituto Moreira Salles.
- Dean, Tacita & Millar, Jeremy. (2005). *Place*. London: Thames & Hudson.
- Derrida, Jacques. (2004). *Morada: Maurice Blanchot* [Trad. Silvina R. Lopes]. Lisboa: Vendaval.

- Didi-Huberman, Georges. (2010). *O que vemos o que nos olha* [Trad. Paulo Neves]. São Paulo [SP, BR]: Martins Fontes.
- Didi-Huberman, Georges. (2011) *Sobrevivência dos vagalumes* [Trad. Vera Casanova & Márcia Arbex]. Belo Horizonte [MG, BR]: Ed. UFMG.
- Didi-Huberman, Georges. (2012). *Imagens apesar de tudo* [Trad. Vanessa Brito, João Pedro Cachopo]. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, Georges, Chéroux, Clément & Arnaldo, Javier. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real* [Trad. Inés Bértolo]. Madrid: Arte y Estética.
- Domingues, Álvaro. (2001). Paisagem revisitada. *Revista Portuguesa de Geografia Finisterra* 36(72), 55-66. Disponível em <http://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/viewFile/1621/1316>.
- Dubois, Philippe. (1993). *O ato fotográfico*. [Trad. Marina Appenzeller] Campinas [SP, BR]: Papirus.
- Dubois, Philippe. (2004). *Cinema, vídeo, Godard*. [Trad. Mateus A. Silva]. São Paulo [SP, BR]: Cosac Naify.
- Dufour, Éric. (2012). O cinema de ficção científica [Trad. Marcelo Felix]. Lisboa: Texto & Grafia.
- Entler, Ronaldo. (2012). Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: Samain, Etienne (Org.), *Como pensam as imagens* (pp. 133-150). Campinas [SP, BR]: Unicamp.
- Fabris, Annateresa (Org.). (1998). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP.
- Fatorelli, António. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro [RJ, BR]: Senac Nacional.
- Fernandes, Fátima; Cannatà, Michele. (2003). *Guia de arquitectura moderna Porto: 1925-2002*. Porto: Asa.
- Ferreira, Glória. (2006). Apresentação. In Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília (Orgs.) *Escritos de artistas: Anos 60/70* (pp. 9-33). Rio de Janeiro [RJ, BR]: Jorge Zahar.
- Fleischer, Alain. (2003). A tela em todos os seus estados [entrevista]. In Dubois, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, [catálogo de exposição], pp. 34-39). Rio de Janeiro [RJ, BR]: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Fleischer, Alain. (2009). Alain Fleischer (Director). *Provas de contacto* [DVD 3]. Paris; Lisboa: Arte France, KS Visions, Midas Filmes.
- Flusser, Vilém. (2002). *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia* [Trad. autor]. Rio de Janeiro [RJ, BR]: Relume Dumará.
- Fontcuberta, Joan. (2012). *A câmara de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Ed. G. Gilli.
- Fontcuberta, Joan. (2010). *Blow Up Blow Up*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Fontcuberta, Joán. (2004). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Foucault, Michel. (2000). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* [Trad. Salma T. Muchail]. São Paulo [SP, BR]: Martins Fontes.
- Foucault, Michel. (2005). Espaços outros. *Revista Comunicação e Linguagens: Espaços* [Org. José B. de Miranda & Eduardo P. Coelho], pp. 243-252.
- French, Sarah. (2010). "If they don't see happiness in the picture at least they'll see the black": Chris Marker's *Sans Soleil* and the Lyotardian Sublime. *Image & Narrative*, 11 (1). Disponível em <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/55>. (acedido em 05/01/2015)
- Gerheim, Fernando. (2008). *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objeto; formas de contágio*. Rio de Janeiro [RJ, BR]: Jorge Zahar.
- Giannouri, Eugénia. (2003). Alain Fleischer: e no entanto ele gira. In Dubois, Philippe. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, [catálogo de exposição], pp. 62-63). Rio de Janeiro [RJ, BR]: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Gomes, Paulo V. (2011, Jan. 15). Hotel. *Jornal O Público*. Disponível em: <https://www.publico.pt/opiniao/jornal/hotel-21009144>.
- Gomes, Paulo V. (2014). *Hotel*. Lisboa: Tinta da China.
- Grande Hotel do Porto. (s.d.) *Sobre o hotel*. Porto. Disponível em: <http://www.grandehotelporto.com/pt/sobre-o-hotel>.
- Harbord, Janet. (2009). *Chris Marker: La Jetée*. London: Afterall Books (One Work series).
- Huyghe, Pierre. (1999). *L'ellipse*. [catálogo de exposição]. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves.
- Huyghe, Pierre. (2006). Space explorer [interview to Tom Morton]. *Frieze Magazine* (100). Disponível em <https://frieze.com/article/space-explorer>.
- Huyghe, Pierre. (2011). Pierre Huygue: interview by Barbara Casavecchia. *Kaleidoscope Magazine* (13). <http://kaleidoscope-press.com/issue-contents/pierre-huyghe-interview-by-barbara-casavecchia> (acedido em: 03/02/2013).
- Kristeva, Julia. (1989). *Sol negro: Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro [RJ, BR]: Rocco.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean. (2009). *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna* [Trad. Paulo Neves]. Porto Alegre [RS, BR]: Sulina.
- Machado, Arlindo. (2011). *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6ª ed. Campinas [SP, BR]: Papirus.
- Machado, Álvaro R. (1929). *Observatório da Serra do Pilar: Breves notas históricas, estado actual, desenvolvimento*. Porto: Publicações do Observatório da Serra do Pilar anexo à Faculdade de Ciências do Porto.
- Machado, Álvaro R. & Figueiredo, A. V. Pais. (1941). Breve notícia sobre a actividade científica e técnica do Observatório Meteorológico da Serra do Pilar. Porto: Universidade do Porto [Separata do *Boletim do Instituto de Climatologia e Hidrologia da Universidade do Pôrto* [4].

- Maderuelo, Javier. (2006). *El paisaje: Génesis de un concepto*. 2ª ed. Madrid: Abada.
- Manguel, Alberto & Guadalupe, Gianni. (2009). *Dicionário dos lugares imaginários* [Trad. P. M. Soares]. São Paulo [SP, BR]: Companhia das Letras.
- Marker, Chris. (2012). *A free replay (notes on Vertigo)*. s.l. Disponível em <https://chrismarker.org/chris-marker/a-free-replay-notes-on-vertigo> (acedido em 18/04/2013).
- Medeiros, Margarida. (2008). O controlo dos objectos. *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)* (39). Lisboa: Relógio D'Água.
- Menezes, Paulo. (2001). *À meia luz: cinema e sexualidade nos anos 70*. São Paulo [SP, BR]: USP & Ed. 34.
- Miwon Kwon. (2008). *O lugar errado* [Trad Jorge Menna Barreto]. *Revista Urbânia* (3), pp. 147-158. Disponível em: <http://urbania4.org/wp-content/uploads/2010/10/revista-urbania-3.pdf>.
- Miwon Kwon. (1997). *One place after another: Notes on site specificity*. October, (80), pp. 85-110. Boston: MIT Press.
- Mondzain, Marie-José. (2009). *A imagem pode matar?* [Trad. Susana Mouzinho]. Lisboa: Passagens.
- Mondzain, Marie-José. (2015). *Homo spectator* [Trad. Luís Lima]. Lisboa: Orfeu Negro.
- Morris, Gary. (2007). Corman contextualizado. In: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. *Roger Corman: o anjo selvagem de Hollywood*, pp. 24-47. Lisboa: Autor.
- Oliveira, Luís Miguel. (2008). *Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema.
- Pallasmaa, Juhani. (2007). *The architecture of image*. Rakennustieto: Finland.
- Peixoto, Nelson Brissac. (2010). *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. Lisboa: Gradiva.
- Preto, António (Ed.). (2008). *Manuel de Oliveira: o cinema inventado à letra*. Porto; Lisboa: Fundação Serralves & O Público. (Coleção Arte Contemporânea Público Serralves).
- Ramirez, Juan Antonio (2008). *Arquitectura e imagen móvil in los espacios de la ficción*. Valencia: Iseebooks.
- Rancière, Jacques. (2010) *O espectador emancipado* [Trad. José Miranda Justo]. OLisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques. (2011). *A autonomia das imagens*. Comunicação no âmbito da mesa redonda Culturgest, Lisboa: Ymago.
- Rancière, Jacques. (2014). *A fábula cinematográfica* [Trad. Luís Lima]. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rivera, Tania. (2008). *Cinema, imagem, psicanálise*. Rio de Janeiro [RJ, BR]: Jorge Zahar.
- Rodrigues, António. (1999). Cinema, arquitecturas. In: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (Org.). *Cinema e arquitectura*, pp. 51-80. Lisboa.

- Rodrigues, Sérgio F. (2013). *A casa dos sentidos: Crónicas de Arquitectura*. Lisboa: Uzina Books.
- Rouillé, André. (2009). *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea* [Trad. Constância Egrejas]. São Paulo [SP, BR]: Senac São Paulo.
- Santos, Alexandre & Santos, Maria Ivone dos (Org.). (2004) *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS e Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura.
- Santos, Milton. (2009). *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP.
- Sardo, Delfim. (2011). *A visão em apnéia*. Lisboa: Athena; Babel.
- Solà-Morales, Ignasi. (2009). Terrain vague. In Abalos, Iñaki (Ed.). *Naturaleza y artificio* pp. 123-132. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sontag, Susan. (2004). *Sobre fotografia* [Trad. Rubens Figueiredo]. São Paulo [SP, BR]: Companhia das Letras.
- Soulages, François. (2009). *A ficção fotográfica: Antropologia & estética; A invenção de um mundo*. São Paulo [SP, BR]: Itaú Cultural.
- Sousa, Emanuel. (2010). Heterotopia: um outro espaço. *Revista Nada* [15] pp. 91-103.
- Steyerl, Hito. (2014). *Em defesa das imagens ruins* [Trad. Alexandre B. de Souza]. *Revista Serrote* (19). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.
- Traquino, Marta. *A construção do lugar pela arte contemporânea*. Portugal: Húmus.
- Vila-Matas, Enrique. (2016). *Marienbad eléctrico* [Trad. Maria M. Viana]. Lisboa: Teodolito.
- Wenders, Wim. (2010). *A lógica das imagens* [Trad. Maria A. Lopes]. Lisboa: Ed. 70.
- Whitehead, Mark. Roger quê? In: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. *Roger Corman: o anjo selvagem de Hollywood*, pp. 60-7. Lisboa: Autor.
- Žižek, Slavoj. (2011). Entrevista concedida ao programa *Milénio* (Canal Globonews), exibida em 02/02/2011) <http://g1.globo.com/globo-news/milenio/platb/tag/slavoj-zizek/> (acedido em 12/04/2011)
- Žižek, Slavoj. (2013). *Lacrimae rerum* (2ª ed.) [Trad. Luís Leitão]. Lisboa: Orfeu Negro.

Filmes

- Akerman, Chantal (Realizadora). (1972). *Hotel Monterey*. In Cinéart. *The Chantal Akerman Collection* [DVD]. Bélgica, 2007.
- Antonioni, Michelangelo (Realizador). (1966). *Blow-up*. UK, Itália, USA: Bridge Films, Carlo Ponti, MGM.
- Cassavetes, John (Realizador). (1977). *Noite de estréia (Opening night)* [DVD]. USA; Portugal: Avalon, 2011.

- Godard, Jean-Luc (Realizador). (1985). *Déetective* [DVD]. França, Suíça; Brasil: Silver Screen. s.d.
- Goulding, Edmund (Realizador). (1932). *Grand Hotel* [DVD]. USA: Turner & Warner, 2004.
- Hitchcock, Alfred (Realizador). (1958). *Vertigo*. In Universal. *A mulher que viveu duas vezes* [DVD, versão renovada]. USA; Portugal: Universal, 2012.
- Jarmusch, Jim (Realizador). (1989). *O comboio mistério (Mystery train)*. In *Coleção Jim Jarmusch* [DVD]. USA; Portugal: Alambique, 2014.
- Kubrick, Stanley (Realizador). (1980). *Shining* [DVD]. USA: Warner; Portugal: Zon, 2007.
- Marker, Chris (Realizador). (1962). *O Pontão (La Jetée)*. In: *3 filmes de Chris Marker* [DVD]. Portugal: Clap Filmes, 2010.
- Marker, Chris (Realizador). (1983). *Sem sol (Sans soleil)*. In: *3 filmes de Chris Marker* [DVD]. Portugal: Clap Filmes, 2010.
- Oliveira, Manoel de (Realizador). (1931). *Douro Faina fluvial*. Portugal: Agência Cinematográfica H. Da Costa, Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas/ SPAC.
- Oliveira, Manoel de (Realizador). (2001). *Porto da minha infância* [DVD]. Porto: Paulo Branco & Madragoa Filmes.
- Resnais, Alain (Realizador). (1961). *O último ano em Marienbad* [DVD]. França, Itália; Portugal: Cameo, 2009.
- Ruiz, Raúl (Realizador). (1981). *O Território* [DVD]. In: *Raúl Ruiz: Raridades*. Portugal: Leopardo Filmes.
- Tarkovski, Andrei (Realizador). (1972). *Solaris*. URSS.
- Wenders, Wim (Realizador). (1977). *O amigo americano* [DVD]. Lisboa: Zon, 2008.
- Wenders, Wim (Realizador). (1982). *O estado das coisas [(Der Stand der Dinge)]* [DVD]. Lisboa: Atalanta Filmes, 2004.
- Wenders, Wim (Realizador). (2000). *The million dollar hotel*. USA.

Lista de imagens

- Fig. 1 Chris Marker. *La Jetée*, 1962. P&b, 28 min.
- Fig. 2 Chris Marker. *La Jetée*, 1962. P&b, 28 min.
- Fig. 3 Fabiana Wielewicki. Fotografias de locação para o projeto *O Observatório*, 2011.
- Fig. 4 Fabiana Wielewicki. *O Observatório*, 2012. Vídeo (*stills*), cor, 3' 30''.
- Fig. 5 Andrei Tarkovski. *Solaris*, 1972. P&b e cor, 167 min.
- Fig. 6 Michelangelo Antonioni. *Blow Up*, 1966. Cor, 111 min.
- Fig. 7 Joan Fontcuberta. *Blow Up Blow Up*, 2013. Vista da instalação. 206 x 120 cm (6 peças), projeção DVD, cópias de fotogramas 35mm em impressão em gelatina e prata, cabo de aço, DVD, impressão digital. Retirado de: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/exhibitions/blow-up-blow-up/37>
- Fig. 8 Rosângela Rennó. *Vera Cruz*, 2000. Vídeo (*still*), cor, som, 44'. Retirado de: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/29/1>
- Fig. 9 Pierre Huygue. *L'Ellipse*, 1998. Projeção tripla, som, 13'. Retirado de: http://www.nytimes.com/slideshow/2005/07/28/arts/20050729_SMIT_SLIDESHOW_4.html?_r=0
- Fig. 10 Fabiana Wielewicki. Sequência de imagens do projeto *Grande Hotel* apresentadas na exposição *Grande Hotel* (Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 2009). Impressão adesiva sobre parede. 60 x 90 cm (cada).
- Fig. 11 Fabiana Wielewicki. Sequência de imagens do projeto *Grande Hotel* que integraram a exposição *Grande Hotel* (Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, 2009). Impressão adesiva sobre parede. 50 x 70 cm (cada).
- Fig. 12 Fabiana Wielewicki. *George me propôs um brinde*, 2011. Projeto *Grande Hotel*. Vídeo, cor, 20''.
- Fig. 13 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação, 2013. Projeto *Hotel Miradouro*.
- Fig. 14 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação, 2013. Projeto *Hotel Miradouro*.
- Fig. 15 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação, 2013. Projeto *Hotel Miradouro*.
- Fig. 16 Alfred Hitchcock. *Vertigo*, 1958. Cor, 128 min.

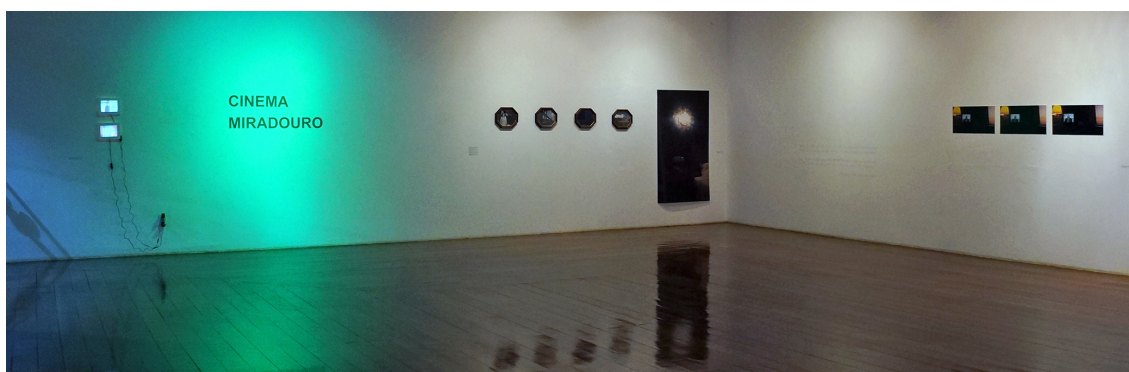
- Fig. 17 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação (projeto *Hotel Miradouro*), 2014.
- Fig. 18 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação (projeto *Hotel Miradouro*), 2014.
- Fig. 19 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação (projeto *Hotel Miradouro*), 2015.
- Fig. 20 Fabiana Wielewicki. Testes em vídeo (projeto *Hotel Miradouro*), 2016.
- Fig. 21 Alain Fleischer. *La cuisine* (série *Fenêtre sur cour*), 1990. Fotografia. 185 x 125 cm. Retirado de: <http://thetamelette.tumblr.com/page/2>
- Fig. 22 Janet Cardiff e George Bures Miller. *The Secret Hotel*, 2005. Instalação. Retirado de: http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/secret_hotel.html
- Fig. 23 Fabiana Wielewicki. *Is there something bad here?*, 2013. Projeto *Hotel Miradouro*. Vídeo (still)
- Fig. 24 Fabiana Wielewicki. *Vertigo* (série *Still decorativo para hotéis*), 2014. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia e moldura, 27 x 31 cm.
- Fig. 25 Fabiana Wielewicki. *The Shining* (série *Still decorativo para hotéis*), 2014. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia e moldura, 27 x 31 cm.
- Fig. 26 Fabiana Wielewicki. *Grand Hotel* (série *Still decorativo para hotéis*), 2014. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia e moldura, 27 x 31 cm.
- Fig. 27 Fabiana Wielewicki. *Minha fantasma: Judy*, 2014. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia 60 x 90 cm.
- Fig. 28 Fabiana Wielewicki. *Minha fantasma: Carlota*, 2014. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia, 60 x 90 cm.
- Fig. 29 Fabiana Wielewicki. *Meu fantasma: Grady*, 2014. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia, 60 x 90 cm.
- Fig. 30 Fabiana Wielewicki. *Minha fantasma: "A"*, 2015. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia, 60 x 90 cm.
- Fig. 31 Fabiana Wielewicki. *Minha fantasma: Nancy*, 2015. Projeto *Hotel Miradouro*. Fotografia, 60 x 90 cm.
- Fig. 32 Fabiana Wielewicki. *Still Blank 3*, 2015. Fotografia, 70 x 100 cm.
- Fig. 33 Fabiana Wielewicki. *Still Blank 1*, 2015. Fotografia, 70 x 100 cm.
- Fig. 34 Fabiana Wielewicki. *Still Blank 2*, 2015. Fotografia, 70 x 100 cm.
- Fig. 35 Cartão postal do Hotel Miradouro.
- Fig. 36 Chris Marker. *La Jetée*, 1962. P&b, 28 min.
- Fig. 37 Chris Marker. *Sans Soleil*, 1983. P&b, cor. 104 min.
- Fig. 38 Alfred Hitchcock. *Vertigo*, 1958. Cor, 128 min.
- Fig. 39 Pierre Huyghe. *Timekeeper*, 1999. Instalação. Intervenção mural *in situ*, Centre Pompidou, Paris. Retirado de: <https://www.artsy.net/artwork/pierre-huyghe-timekeeper>
- Fig. 40 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação, 2013. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.

- Fig. 41 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação, 2013. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.
- Fig. 42 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação, 2015. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.
- Fig. 43 Fabiana Wielewicki. Fotografia de locação, 2015. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.
- Fig. 44 Wim Wenders. *O Estado das Coisas*, 1982. P&b, 121 min.
- Fig. 45 Fabiana Wielewicki. *Os sobreviventes*, 2015. *Still* do vídeo, 2'27''. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.
- Fig. 46 Fabiana Wielewicki. *The Survivors: o regresso*, 2017. *Still* do vídeo (que é parte do trabalho), cor, 2'30''. Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.
- Fig. 47 Fabiana Wielewicki. *The Survivors: o regresso*, 2017. Fotografia, 35 x 55 cm (parte do trabalho). Projeto *Depois de O Estado das Coisas*.
- Fig. 48 Tacita Dean. *Bubble House* (exterior), 1999. Fotografia, 148 x 173 cm. Retirada de: http://archive.mariangoodman.com/exhibitions/1999-04-24_tacita-dean
- Fig. 49 Hiroshi Sugimoto. Série *Theatres* (Carpenter Center, 1993). Impressão em gelatina e prata, 50.8 x 61 cm. Retirado de: <https://www.sugimotohiroshi.com/photography>
- Fig. 50 Manoel de Oliveira. *Porto da minha infância*, 2001. Cor, 61 min.
- Fig. 51 Fabiana Wielewicki. *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada*, 2017. Vídeo (*still*). Cor, som, 3'05''.
- Fig. 52 Equipamento utilizado na produção de *Travelling low cost: bagagem de mão sobre superfície acidentada*.

Apêndice I: Exposição *Cinema Miradouro*

Tal como no projeto *Hotel Miradouro*, a exposição assume a presença marcante dos espaços de hotel na trama de filmes como *Vertigo* (Hitchcock, 1958), *The Shining* (Kubrick, 1980), *Détective* (Godard, 1985), *Mystery Train* (Jarmusch, 1989), *The Million Dollar Hotel* (Wenders, 2000) e *Holy Motors* (Carax, 2012) como mote inicial para estabelecer relações entre a imagem e o lugar e ativar conexões – também pelo viés ficcional – com a dimensão do misterioso e do fantasmagórico. As relações entre as imagens dos filmes e a atmosfera de "ficção em estado bruto" proporcionada pela locação real do Hotel Miradouro gerou um corpo de trabalhos, do qual se apresentou um recorte na mostra *Cinema Miradouro*.

A exposição esteve patente entre Março e Abril de 2014 no Museu de Arte de Blumenau (Blumenau, Brasil) e apresentou os resultados parciais⁸⁹ obtidos durante o desenvolvimento do projeto *Hotel Miradouro*.



Vista da exposição *Cinema Miradouro*

⁸⁹ Os seguintes trabalhos integraram a exposição: *Overlook Hotel (after Google)*, 2014 (Impressão fotográfica); *Cinema Miradouro*, 2013 (Projeção); *Hotel Miradouro*, 2013 (Impressão fotográfica); Postais Miradouro (Porto, Portugal); o díptico *Empire Hotel: esperando por Madeleine*, 2014 (Impressão fotográfica e caixa de luz); a série *Still decorativo para hotéis*, 2014 (Impressão fotográfica e moldura); *Is there something bad here?*, 2013 (vídeo); e *Ambientação com Wenders*, 2013 (Impressão fotográfica). Além das impressões fotográficas e projeção de imagens foi inserido no espaço expositivo um texto em vinil adesivo nas paredes contendo um diálogo de *Mystery Train* e filtros de iluminação (verde) direcionados sobre alguns pontos do espaço expositivo.

Cinema Miradouro procurou tomar partido do tipo de iluminação utilizada pelo cinema em cenas que decorrem em hotéis. Tal recurso de iluminação confere um ar de mistério a tais espaços, produzindo uma espécie de “arquitectura da luz”, que oculta e ressalta determinados aspectos da arquitetura real dos locais.

O trabalho *Overlook Hotel (after Google)*, concebido durante o processo de produção da exposição, explora uma a ideia de lugar a partir da trama sinistra de *The Shining* que decorre quase que totalmente num hotel. As locações definitivas do filme só foram definidas por Kubrick após um exaustivo processo de busca, em que pesaram diversas qualidades e atributos específicos, como tipologia arquitectónica e geográfica do edifício e do ambiente em torno, localização, temática do estilo de decoração, etc. Por fim, foram três os hotéis a servirem de matrizes para a caracterização do que viria a ser o "Overlook Hotel" do filme, cada qual fornecendo a sua cota de adequação idealizada pelo realizador.



Overlook Hotel (after Google), 2014. Impressão fotográfica.

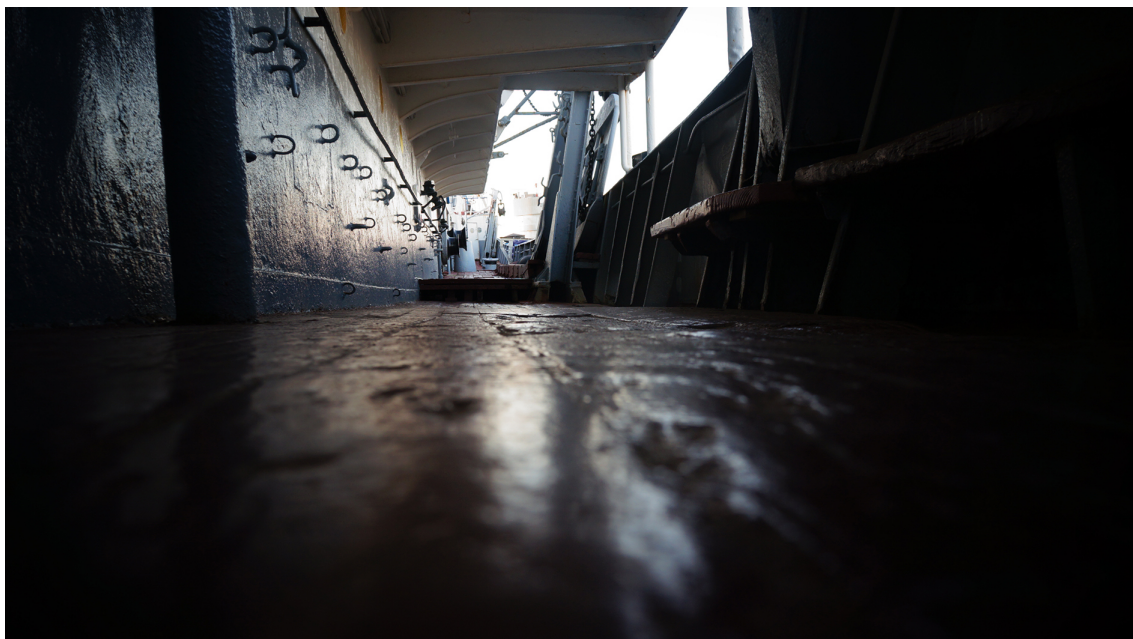
A experiência da realização da exposição ampliou o campo de investigação, enfatizando a relação de confronto e complementaridade entre o modo como os hotéis aparecem em determinadas tramas cinematográficas e os quartos do Hotel Miradouro. Fatores que aludem de modo natural a todo um imaginário cinematográfico e conferem ao local qualidades potencialmente *ficcionais*.

Apêndice II: Outros lugares em estudo

Navio-Museu Santo André (Ílhavo)



Projeto *Nível do Mar*, 2016-2017
Série fotográfica, vídeos e instalação



Projeto *Nível do Mar*, 2016-2017
Série fotográfica, vídeos e instalação

Antiga Fábrica de Moagem – Esplanada Mercedes (Amareleja, Alentejo)



Projeto *Terra sem sombra*, 2012-2017
Série fotográfica e vídeo